المحتوى

أول الكلام..

ارتهان المثقف..
راهنية الثقافه

د. وليد مشوِّح

"أحقُّ الناس بالتدبير العلماء، وأحقهم بالفضل أعودهم للناس على فضله، وأحقّهم بالعلم أحسنهم تأديباً، وأحقّهم بالغنى أهل الجود.

وأحقّهم بالقرب من الله أكثرهم في الحق علماً، وأكثرهم به عملاً".

(قول مأثور)

بداية لا بد من إيراد مسوغات العنوان الذي اخترناه ليعتلي هذه الأطروحة التي تعبر عن رؤيتنا للواقع الذي يعيش ضمنه المثقف في وطننا.

فالارتهان يتوزع على مسارات داخلية . ذاتية، وخارجية . محتملة أو متوهمة، أعني بالارتهان؛ عبودية النزوع القيمي لدى المثقف برانياً وجوانياً.

أما الارتهان الداخلي فيتمحور ضمن إطار توهم المثقف في رسم قيمته الإبداعية، وتعليقها في وسط معرض الإبداع، وبالتالي تتحول قناعاته الوهمية إلى شبه حقائق تطرح بدورها نتائج خاطئة، وهنا مكمن الخطأ ومبتداه، وما إن تبدأ الخطوات الأولى على هذه الطريق؛ فإن العثرات والأمراض والوهن سيعتري جسد الثقافة، التي هي بالمحصلة ناتج لممارسات المثقف ذاته، وزبدة منتجه الثقافي الضعيف.

وإذا أردنا أن نمثِّل إلى ما ذهبنا إليه، أو حاولنا مقاربة معناه، فسنجد أمامنا ضحالة المخزون في المجتمع في أعماق مثل ذلك المثقف، نتيجة لضيق في التفكير، وأحادية في الرأي، وانغلاق في الرؤية، ليأتي عطاؤه الذي ابتدعه ولم يبدعه شائهاً، سطحياً، أنوياً، فيه فقر وتقزم، وهو بالتالي عندما يحاول إطلالةً على رأي الآخر النزيه؛ سيجد في وعائه فضيخاً لا زبدة فيه، وقد سبقه الزمن، وانتصرت عليه الحقيقة، فيؤثر . عندها . الاستمرار بالكذب على نفسه، متوهماً بانطلاء الأكذوبة على البعض البسيط، أو طالب الاستهلاك الزمني دفعاً لضجر ذاتي. إذاً فالمثقف الخاضع للنموذج الذي رسمنا له هاتيك الصورة بعد تشريحه داخلياً كان سبباً رئيساً لراهنية الثقافة، ناهيك عن مثقف ارتهن لمعطى خارجي محتمل، وهو نموذج للمثقف المسبق الصنع أساساً، فقد نما . أصلاً . في عمق أيديولوجي سواء أكان العمق الذي نما فيه يميناً أو يساراً؛ فقد دأب حزبه على تلميعه، وإبرازه، وخلق حركة نقدية تحيط به، ومن ثم دفعه إلى الواجهة الثقافية في بلده، وبالتالي تصنيع كونه الخاص من سماء وأفق وبوابات مفتوحة على الآخر الغريب، بعدها يتحول إلى نجم يظل يلمع في حدود بداياته المبدعة أو المبتدعة، بل يصرّ على المضي في أفقه المصنوع، كما ذكرنا آنفاً، وهو يعرف أن الخواء بات من بقايا زوّادته، ولم تطاوعه شجاعته أن يقف أمام مرآة ذاته ليهمس أمام ضميره بحقيقة ما آل إليه، أو يأمر إرادته بالكف عن الكتابة كون نبع الإبداع قد جفّ بالفعل.

وسلالة ناشطة من هذا النموذج تتكاثر، وتترعرع في أجواء لجم الإرادة الكلية العروبية، وقهر الذات العروبية المثلى بفعل عات قلمه قاصفه، وريشته صاروخ، وحبره دم قتيله، لذا دأبت تلكم السلالات المتكاثرة على المراهنة في ميدان السباق نحو الجائحة؛ على القوي الذي ما فتئ يُدخِل سلالات مختارة من المتكاثرات مخابر تجاريبه للوصول إلى بتّ الصلة بين الثقافة العربية وصانعيها من جهة، وبين الروح والعقل من جهة أخرى، وبذا يلغي . بالفعل . الهوية، حيث لا تقوم للذات العربية العربية المثلى (عبر تاريخها الإنساني) قيامة أخرى، وعلى العروبية ونسغها العَقَدي المقدّس السلام.

وهكذا أردنا الوصول إلى المأثور الذي كان مستهلاً لأطروحتنا هذه، قاصدين الوصول إلى الحقيقة التي تلحّ على شروط الأخلاق (إيماناً وممارسة وتوجهاً) في ذات المثقف، قبل أن يتسنم ظهر الثقافة ويمضي بها نحو مجتمعه.

أما الدافع الرئيس لمثل هذا الطرح (الحذر كونه يطال الكثيرين ممن نمذجتهم في أطروحتي هذه)؛ فهو حضوري لعدد لا بأس به من المؤتمرات والمنتديات والسوامر الأدبية، واستماعي إلى الآراء التي طرحت خللها، مما أكدّ هواجسي، وعمّق فيّض الفزع على مستقبل الثقافة العربية، ووّسع إحساسي بالإشفاق على المثقف المتسبب الرئيس في راهنية الثقافة.

وهنا أردتُ أن أطلق الصرخة: حذار.. حذار فأحرف الهوية بَهُتت، تنبهوا واستفيقوا أيها المثقفون؛ فالشر يترصد بكم ليحلَّ في أمتكم وأنتم طليعتها، وحُداتها، ومحرّكوها!!! اليقظة.. اليقظة فالسمُّ دُسَّ في الدسم، فلا تلقوا بأنفسكم في مهاوي التهلكة، ولا تدفعوا بأمتكم في مهاوي الردى، والأفضل أن تُقدّ قمصانكم من دُبُرٍ؛ من أن يجرفكم الخطأ ويطوّح بكم في بحر لا تعرفون لغيابته قرار.. أيها المثقفون: تمسكوا بميثاق الشرف الثقافي، وكونوا ضمير الأمة، لأن التاريخ يترصدكم، ولا تجعلوا أطفالنا يرددون هازئين:

أســـــــمعتَ لــــــو ناديــــــتَ حيّـــــــاً

ولكـــــن لا حيـــــاة بمـــــن تنـــــادي...

ومـــن ثـــم.... يكبـــرون...... ويبصـــقون علـــى قبورنـــا.....

***

ثقافة التغيير
والخصوصية في الثقافة القومية

إسماعيل الملحم- سورية

1 ـ توطئة:

ليست الثقافة أية ثقافة فضاء مغلقاً، بمعنى انتفاء التواصل والحوار والتفاعل مع الثقافات الأخرى. وفهم هذه الفرضية لا يكون ممكناً خارج فهم بناء المفاهيم، بخاصة في حقل العلوم الإنسانية، كونها تشكل وحدات لأية بنية فكرية. لكن المفاهيم، في أي مجال معرفي لا تثبت على حال أو على صورة ذهنية واحدة لا تتبدل. ويرتبط ذلك بعملية إنشاء المفاهيم، من حيث أنها عملية عقلية سامية. مع أن التدقيق في هذا الحكم الأخير لايخلو من تعميم مخل. فليس منشأ المفاهيم أو عملية إنشائها عملية عقلية محضة، كما قد يتصور المرء، وإنما هي بالأساس ذات منشأ نفسي واجتماعي يتعلق بطرائق العيش والتعايش مع الأشياء والناس في هذا الكون المترامي الأطراف واللا نهائي... يتصور الناس بوساطة المفاهيم نظاماً للبيئة بحيث يصير لها معنىً ويصار بوساطتها إلى بلورة تصورات ذهنية مما يساعد على تطوير النظرة إلى الكون وفحصه وتطوير فهم الإنسان له باستمرار. كما يصار إلى تعزيز الآليات النظرية المساعدة على إيجاد التصورات وبناء المواقف بحيث تصل بالبشر إلى مرحلة جديدة من التواصل هي مرحلة التفاهم والحوار والتعقل، تعقل الإحساسات ومثيرات البيئة وطرز المدركات... لكنها، أي المفاهيم، لا تستطيع النهوض بوظيفتها هذه دائماً، بل قد تتحول في مرحلة ما إلى أدوات مناهضة لذلك، فتنشأ لحظتئذٍ الحاجة إلى إعادة النظر فيها بسبب من شحنها بدلالاتٍ مختلفة عما آلت إليه في أثناء تشكلها.(1).

ولما كانت الثقافة نتاجاً بشرياً اجتماعياً وليست مكوناً خارجياً، وإن كانت نتيجة للتفاعل الإنساني، ينطبق عليها كما على سائر المفاهيم الأخرى التي تقع داخل منظومتها أو تتداخل معها، ما ينطبق على أي مفهوم آخر من حيث إنشاؤه وقابليته للتغير والتطور.

للثقافة سياقها، فهي إلى جانب كونها عنصراً قوياً تتأثر بالعناصر الأخرى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وتؤدي التغيرات التي تطرأ على البيئة إلى ضغوط وعقبات داخل الجماعة لتفرض نمطاً

جديداً من التعلم والتكيف.(2).

وقد عبر موريس غولدبير عما سبق بقوله: لا تقنع الكائنات البشرية، على نقيض الحيوانات الاجتماعية الأخرى، بمجرد الحياة في علاقات، بل تنتج العلاقات لكي تعيش، وتبتكر على مدى وجودها سبلاً جديدة للعقل والفكر، لتفكر وتعمل سواء بالنسبة لبعضها البعض أو بالنسبة للطبيعة المحيطة بها، ومن ثم، فإن البشر ينتجون الثقافة ويخلقون التاريخ.(3) وفي عصرنا الراهن حيث تقاربت المسافات بين دول العالم وقاراته واخترقت المعلومات والمعارف والابتكارات الحواجز القائمة بين المجتمعات البشرية، من حدود سياسية وتضاريس طبيعية، تتعرض هذه المجتمعات باستمرار لرياح التغيير من جهات العالم الأربع.

فعلى الدوام تظهر هنا وهناك أنماط جديدة من السلوك تتعلق بأساليب العيش والاستهلاك، مع ما يتبع ذلك من تبدلات بطيئة وعلى نطاق محدود أو تبدلات سريعة وواسعة في القيم والاتجاهات، منها ما ينمو بوتائر سريعة ومنها ما هو غير ذلك، ومنها سرعان ما يزول، ومنها ما يستقر على حساب ماهو أقدم منه. وفي أثناء ذلك قد يتعرض المجتمع إلى حالة من عدم التوازن من مستويات مختلفة من حيث الشدة، مما يستدعي إحداث عملية تكيف جديدة، "من التمثل والمطابقة"، يتفاعل فيها أو يتصادم القديم مع الجديد.... فتبدأ بعض القيم السائدة بالتلاشي، بعضها يقاوم وبعضها الآخر يتنحى لحساب الجديد.

لابد عند هذه النقطة من أن يحدد مفهوم التغيير بالتمييز بينه وبين مفهوم التغير، إذ إن فعل التغيير يتطلب فهماً لاتجاه التغير على المستويين العالمي والمحلي، وهي تغيرات تحكمها شروط طبيعية ومادية، يتعلق بعضها بمستوى التطور العلمي والتكنولوجي من جهة، وبطبيعة التحولات الكونية من جهة أخرى. التغير حركة دائمة مستمرة، قد تمر بمراحل بطيئة وعلى العكس من ذلك قد تتسارع وتيرتها وفي عصرنا هذا لا يمكن التغافل عن تسارعها المذهل، مما يفتح آفاقاً واسعة على مستوى العالم، لكن تسارعها هذا لا يسير بخطىً واحدة في كل المجتمعات، لذا فنحن نلاحظ بيسر ووضوح ظهور فجوات تتسع باستمرار بين المجتمعات في مجالات كثيرة التنوع "اقتصادية، اجتماعية، تقنية، معرفية...". وهذا هو سر التفاوت في مجال القدرات بين مجتمع وآخر.

أما التغيير فيقصد به كل جهد يبذل للتكيف مع التغير والتفاعل مع مساراته والاستفادة من إنجازاته. ويقتضي الأمر وعياً بطبيعة التغير وبالإمكانات المتاحة، وبالقدرة على الاستفادة من الإمكانات الذاتية لتجنب السلبيات التي قد تحدث والأهداف التي يمكن أن تتحدد على ضوء ذلك. وليس التغيير عملية منقطعة عن مسار حركة المجتمع، وإنما هي في حال تجاوز السائد استمرار يجمع بين التواصل بين الماضي والانقطاع عن بعض ما فيه. يصبح التغيير بهذا المعنى إضافة كيفية وليس محواً أو إلغاء.

—— ،، ——

يكون التغيير إذاً، وإن كان المثير لحدوثه خارجياً، فعلاً يتم بأدوات ذاتية، أي أنه عملية تنبع من البيئة المرتبطة بها ويكون متوافقاً مع خصوصيتها الذاتية. أما عمليات التغيير التي تتم أو تحدث خارج هذه الخصوصية فتظل قشرة خارجية واهية غير قابلة للحياة، وإن نمت فإنها تنمو نمواً مشوهاً.

—— ،، ——

2 ـ الثقافة والتمايز الثقافي:

مع أن الثقافة عامل هام وأساسي في التماسك الاجتماعي، لكن ما من ثبات فيها. وليس الثقافة خاصية بيولوجية موروثة، إنها علاقة اجتماعية، وليست مجموعة جاهزة من

الأفكار أو التقنيات أو الفنون والعادات والمشاعر وأنماط العيش فحسب، إنما هي جميع هذه العناصر. توجه السلوك في جوانب الحياة المختلفة "سياسة، اقتصاد..."، وهي المنظار الذي يرى الفرد من خلاله ذاته ومجتمعه، ويتخذها معياراً للحكم على الأمور، وهي تعبر عن الهوية والتراث وطابع الحياة اليومية للجماعة، وبوساطتها تتواصل الأجيال.(4).

تعبر الثقافة عن نفسها من خلال سلوك الأفراد داخل الجماعة الواحدة على صورة مواقف وأفعال بحيث يغدو السلوك علامة ومظهراً من مظاهرها، ويمكن ملاحظة ماهو مشترك في تصرفات الأفراد إزاء موقف من المواقف، وعلى الرغم من أن استقلال هذه التصرفات لكنها تخضع لعلاقة محددة، إلى حد ما، بين الباطن الذي تصدر عنه، والعالم المحيط بالذات مصدر الظاهرة. وبحسب الموسوعة الفرنسية العالمية، الثقافة تعبير مستقل ومتفوق للفكر الإنساني الذي يحول معطيات العالم الحسي في مستوياته المختلفة إلى أشكال رمزية. بهذا يصبح الحيز هو ما توجهه القيمة الأسطورية التي يمنحه إياها الفكر، وهذا الحيز الحسي نفسه يصبح الحيز الطوبولوجي والمنظم، ويشكل إدخال التمثلات الفكرية البحت قفزة كمية ونوعية في عالم الثقافة.(5).

أي أن الثقافة بهذا المعنى، هي مجموعة من الرموز والتصورات والمعاني والمصطلحات اللغوية المشتركة، وهي أشياء يتم إنشاؤها من قبل المجتمع، بمعنى أن الأشخاص يشاركون في إنتاجها.

ويرى علم النفس الثقافي أن الظواهر النفسية تتكون عند دخول الفرد في نشاطات اجتماعية، والنشاط العملي الاجتماعي يشكل المؤثر الثقافي الأساسي على النفس البشرية، فأنشطة التعلم والعلم والفن والكتابة والقراءة تولد أنواعاً بعينها من الظواهر النفسية التي تكتسب بوساطة المشاركة في الأنشطة المتعددة. إلاَّ أن ذلك لا يعني أن المؤثرات الثقافية تولد الظواهر النفسية ذاتها عند كل الأفراد، بخاصة المبدعين، حيث يقوم كل فرد منهم باستيعاب عناصر معينة دون أخرى من الثقافة ورفض أخرى منها. فالظواهر النفسية ومنها الظواهر العاطفية في جوهرها ظواهر ثقافية. ومصادرها الفرد ذاته، يشير غوردون في هذا السياق إلى أنه على الرغم من أن التجربة العاطفية لأي شخص لها خصائصها الفريدة، إلا أن الثقافة هي التي تصنع المناسبة والمعنى وطريقة التعبير عن التجربة العاطفية "الحب والرحمة والغضب...". وما العواطف إلاَّ أنماط من الشعور والحركة والمعنى مشتركة اجتماعياً(6).

—— '' ——

يتحول الكائن الحي بوساطة الثقافة من كائن فرد إلى كائن اجتماعي وتحفظ الثقافة تماسك الجماعة البشرية، فأحد أهم سمات الإنسان كونه اجتماعياً، أي أنه مندمج في ثقافة مجتمعه.

—— '' ——

وعن فرادة الثقافة بالنسبة لكل مجتمع من المجتمعات، وأهمية دورها في حياة كل شعب من الشعوب، يقول هوين كاوتري: نحن لا ندرك حقاً فرادة الدور الذي تلعبه الثقافة في حياة شعب من الشعوب إلاَّ عندما تتعرض هذه الثقافة وآلياتها غير المنظورة إلى الانحطاط، إما بفعل غزو التكنولوجية وإما نتيجة انتهاج سياسة مقصودة من الاعتداء الثقافي من أجانب أو على أيدي الوطنيين أنفسهم باسم العلم أو باسم ما يسمى تقدماً...(7).

—— '' ——

وتعاني الشعوب التي تحررت بعد النصف الثاني من القرن العشرين من جبروت الهيمنة

الاستعمارية، ومن مشكلة تتعلق بهويتها ووجودها ذاته، فهي في سعيها إلى الحركة والانفتاح على الحضارة المعاصرة تجد نفسها في حالة من الفراغ الثقافي بسبب من انبهارها بعظمة التقدم العلمي والتكنولوجي الذي بلغته هذه الحضارة،

—— ،، ——

فتجد نفسها وكأنها بلا هوية وخاصة وأن مراكز التفوق المعاصرة تغالي في تفسير أسباب تقدمها فتحيلها إلى عقلانية من سماتها سلطان العقل والعلم دون الإحاطة الشاملة بتعدد العقلانيات، إذ لم يعد هناك عقلانية علمية واحدة.(8) وأنه لنوع من المغالطة أن يحصر النظر إلى الثقافة ويجري تحديدها بعنصري العلم والتكنولوجية فحسب، لأن الثقافة من المنظور التاريخي الواسع أكثر شمولية وعالمية. ومما يزيد من مخاطر هذه المقولة الاستسلام لها بفعل الانبهار بإنجازات الآخرين وتناسي الشعوب لخصوصياتها وتنازلها عن بعض مقومات هويتها وسعيها لاستعارة هوية أخرى، وهي في سلوكها هذا تضيع هويتها ولا تستطيع التعويض عنها في مشروعات الغير، كون هذه المشروعات، لا يتعامل أصحابها مع هؤلاء إلا بالاستعلاء وتسفيه هويات ما عداهم. وتعاني شعوب العالم الموصوفة بالتأخر من استهداف ثقافاتها وخصوصياتها بوسائل من العدوان متنوعة من منطلق وعيها لما تمثله الخصوصية الثقافية من قدرة على تحصين الشخصية القومية، وما تشكله من معوقات لمشاريع الهيمنة والاحتواء، تمثلاً بالحملات التبشيرية وإشاعة أنماط سلوكية تتعارض مع قيم المجتمع ومبادئه الأخلاقية. ويتعاظم السطو الثقافي كلما تقدمت التكنولوجيات المعاصرة فيتناول التاريخ والآثار واللغة، مع استخدام وسائط متطورة تزيف الذاكرة القومية. وليس ذلك فحسب وإنما يصدر هؤلاء بوساطة وسائط الاتصال المتطورة والفائقة التأثير ثقافتهم ومفاهيمهم ونظام حياتهم بقوالب جذابة وبراقة تستثير غرائز الناشئة دونما حساب أو اهتمام بما يمكن أن يحدث لتلك الشعوب المستضعفة من جراء ذلك، متخلين عن دعاواهم في الدفاع عن حقوق الإنسان وحق الشعوب في الحفاظ على خصوصياتها، وغير ذلك من دعوات تدعي الحرص على إشاعة الديمقراطية.

وفي الآونة الحاضرة، وقد صار الترويج لنظام عالمي جديد لا يبالي بالاختلافات القومية ويدعو إلى عولمة تتخلى من خلالها الأمم كافة عن خصوصياتها وثقافاتها، ويعمد إلى إخضاع المنظمات الدولية ومؤسساتها كافة، مع ما ينطوي عليه ذلك من عنجهية ونزعة عدوانية في هكذا ظروف لن تجدي الشعوب المتخلفة سياسة غمر الرؤوس بالرمال، فالتخلف يفرخ التخلف، ولا يكون الخروج من شرنقة التخلف ممكناً إلا عبر حالة من الوعي بالأزمة المستحكمة، والوعي بالدور الحيوي لثقافة متجددة تحفظ للأمة شخصيتها وتكون عاملاً فاعلاً في عملية التغيير، لكن هذا لا يعني التعري من التاريخ والتراث. في كتابه، خوف الحرية، يبرز أريك فروم مخاطر فقدان الذات وإحلال ذات أخرى مكانها بقوله:

إن فقدان الذات وإحلال ذات أخرى مكانها يدفع الفرد إلى حالة من انعدام الاطمئنان، فالشك يلاحقه، إذ أنه أساساً مرآة لتوقعات الآخرين منه بينما هو يفقد هويته إلى حد كبير، وفي سبيل تجاوز الهلع الناتج عن خسارة الهوية هذه نراه مضطراً للبحث عن هوية ما من خلال قبول واعتراف مستمرين به من قبل الآخرين.

فالوعي الثقافي وعي بخصوصية الثقافة القومية، لكن هذا لا يعني رجعة إلى الوراء وتمسكاً بكل ما في التراث، وتنكراً لطبيعة العصر وثقافات الأمم الأخرى. فتحصين الشخصية القومية لا يكون خارج الخصوصية الثقافية القومية

للأمة، على أن يفسح المجال لاتباع الأساليب الممكنة لإتاحة التواصل مع الثقافات الأخرى ومع الإنجازات العلمية والتكنولوجيات المتطورة، فإن تمتد الثقافة إلى جذورها التراثية لا يعني الانغلاق على الذات. يحيلنا ذلك إلى البحث عن قدرات الأمة على الإنتاج وتحديد ملامح التمايز الثقافي وعلاقته بمفهوم الشخصية المنتجة.

إن إبراز دور التمايز الثقافي بين الأمم ضروري للحد من تطرف أحد هذه الثقافات وغلبتها على الثقافات الأخرى وفرض نموذجها الوحيد فلا يكون معها أي إمكان لمشاركة بناءة مع الثقافات الأخرى لإنماء حضارة إنسانية تحفظ للإنسان في أية بقعة من العالم حقه في الحياة والإسهام في تقدم الحضارة الإنسانية وازدهارها. ما جاء آنفاً ليس بدعة أو اجتهاداً مرتجلاً، لكنه ينسجم مع اتجاهات العصر، حيث تبدي الشعوب قاطبة اهتماماً متزايداً بتراثها وتاريخها، وهي تسعى إلى أن تكون شخصيتها الثقافية محترمة، من خلال مفهوم التنمية الذاتية. ويندرج اهتمامها هذا فيما تتطلبه حاجة تأكيد الذات، على المستوى الفردي، وتأكيد الهوية القومية على المستوى الجماعي، أو على مستوى الأمة، من خلال التواصل مع إرث الأمة المادي والفكري. ويبدو ما تقدم شديد الوضوح في سعي الشعوب حديثة الاستقلال في البحث عن جذورها الثقافية كيلا تشعر بنقص في هويتها الثقافية.

يشكل التمايز الثقافي بين الأمم والشعوب إثراء للحضارة الإنسانية، وهو ما يصبح عقبة كأداء في طريق الهيمنة التي تسعى إليها مشاريع الهيمنة والاستغلال والاستعلاء التي تديرها الاحتكارات العالمية ودعاة نمذجة العالم وتنميطه وفق نمط استهلاكي تابع لمراكز محددة تتمثل اليوم بالنمط الأمريكي، الذي يشكل خطراً لا على الشعوب الفقيرة فحسب، بل أن بعض الدول المتقدمة، بخاصة بعض الدول في أوروبا، أخذت تشعر بالأخطار التي تستهدف شخصيتها القومية وثقافتها. إنكار الأهمية التي يمثلها التمايز الثقافي ينطلق من موضوعة، تفتقر إلى المصداقية، تتمثل في اعتقاد بعض القوى بتفوقها العرقي، وإقامتها لمفهوم في التمايز الثقافي يتمثل في الدرجة فحسب، ويتنكر للتمايز الكيفي والنوعي. ولا يعدم هذا المفهوم الأنصار خارج دوائره وحدوده، من أولئك المبهورين به وبتقدمه في المجالين العلمي والتكنولوجي، فيشددون على أهمية الخروج من الماضي خروجاً يسلخهم عن هويتهم والجري وراء موديلات المشروع إياه.

—— ،، ——

لا تعني الحياة في العصر والتفاعل مع الإنجازات العلمية والتكنولوجية الانخلاع من التمايز، ولا تعني تخلي الجماعات والشعوب عن شخصيتها وثقافتها.

—— ،، ——

يقوم التمايز الثقافي على أسس أنتجتها العلاقات الاجتماعية والخصائص النفسية، ويشكل دليل صحة وعافية بالنسبة للأمة ومؤشر قوي على قدراتها في النمو المستمر والنضج. وكلما كان التمييز واضحاً فإنه يعبر عن مستوى أفضل في قدرة صاحبه، فرداً كان أم جماعة، على تنمية الجوانب الانفعالية وألوان السلوك الدفاعي مما يمكن الفرد والجماعة من التميز عن الآخرين ويزيد في القدرة على التنظيم والتحكم في جوانب الشخصية الرئيسة في علاقاتها المختلفة والمتنوعة.

—— ،، ——

ويلاحظ علماء الاجتماع والأنثروبولوجية، من مدارس واتجاهات مختلفة أن التنوع الذي تمكن ملاحظته بين الأفراد، يبدو جلياً بين المجتمعات، ويشكل ضرورة اجتماعية تاريخية وتعزيزاً لدينامية التطور الاجتماعي وضماناً للنهوض.

—— ،، ——

وأن ارتقاء حياة البشر في شتى المجتمعات وعلى مدى التاريخ . كما يقول مايكل كريذرس . رهن تنوع الثقافات وتفاعلها وتباين الرؤى واختلاف الآراء وتوافر آلية اجتماعية تكفل التفاعل الاجتماعي الحر.(9) فحياة الإنسان الاجتماعية في التاريخ لتغيير الواقع هي نتيجة فعالية (الإنسان/المجتمع) وقوامها حوار عقلاني إرادي يشكل تفاعلاً حيوياً مجسداً في فعالية واقعية تفاعلية اجتماعياً تصنع التاريخ للمجتمعات والأمم والشعوب. ومن خواص هذه التفاعلية والفاعلية قابليتها للتنوع الثري. فكل "إنسان/مجتمع" يبني مجتمعه وينتج ثقافته على نحو خاص به زماناً ومكاناً ويكتسب خصوصيته من إطاره الأيكولوجي ومحيطه العقلي ونهجه في الحوار والتفاعل.(10). بهذا تتمايز الثقافات في الوقت الذي لا يتوقف نموها وتجددها، وتصبح قادرة على الإسهام في التغيير الذي لا يتم بغير ثقافة التغيير، حين تكون منفتحة على عصرها بلا عقد أو خوف أو شعور بالدونية.

(3) ـ الثقافة في عالم متغير:

في زحمة التغيرات المتسارعة التي تحدث في مختلف جوانب الحياة "السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وعلى مستوى العلم والتكنولوجية، وما تحدثه ثورة المعلومات والاتصالات" يتجه الاهتمام إلى الثقافة لتكون إحدى السبل المطلوبة لإعادة التوازن إلى المجتمع، وتجاوز حالات القلق. وليست هواجس الخوف والقلق من العناوين الكبرى التي تحتل الصدارة بين الموضوعات المطروحة على العالم، مثل العولمة واهتزاز القيم والنظام العالمي والقطب الواحد وثورة المعلومات والتفجر المعرفي والتكنولوجي وتصادم الحضارات وحوارات الثقافات وغيرها، إلاَّ بعض نتائج هذه الحالة التي تكاد تكون أحد أهم المشكلات التي تعاني منها الإنسانية في سائر أنحاء الكون.

إضافة إلى تغيرات كونية أخرى، أهمها:

1 . ما أثارته هذه الظواهر من مشكلات أحدثت جدلاً حاداً في بلدان مختلفة، من بلدان تبحث شعوبها عن هويتها عبر أحقاب أو حقبة تاريخية، إلى شعوب أو جماعات ابتكرت لنفسها تاريخاً تنسب هويتها إليه، إلى أمم أخرى استغرقها البحث التاريخي واستنزاف الماضي والبحث فيه معظم جهود القوى والقدرات الفاعلة لديها.... فالقلق على الهوية أحد أهم ما تتصف به تصرفات وأفعال الناس في أكثر الأمكنة.

يبحث الجميع عن هوية يشعر بخطر اهتزازها بحيث يحيق بها تهديد ينذر بتقويضها، ويطرح بديلاً لها. ولعل أخطر ما يتهدد الهوية تحكم النزعات العنصرية والمعتقدات التقسيمية للعالم مما يهدد قدرات الإبداع الثقافي، ويسوق المنجزات العلمية والتكنولوجية لخدمة مصالح ضيقة لدول أو جماعات على حساب مصالح دول وجماعات أخرى. ونتج عن ذلك حالات من الإرباك في بقاع مختلفة من العالم . كما يقول أنور عبد الملك . تحت لافتات الحالات الاستثنائية، منها أدوار الجيوش في السياسة، وانبعاث نزعات أثنية، والتحول الهادئ والعميق للأديان مما يجعل منها ظواهر أيديولوجية فلسفية ثقافية في إدارة المجتمعات والحفاظ عليها.(11).

2 . ومع تزايد النزعة الاحتكارية في عوالم الأموال وتصارع الشركات الكبرى، لا يستطيع هؤلاء الذين ينظرون إلى عالم ما بعد الصناعة، وما بعد الحرب الباردة إلا الاعتراف بتردي المستويات الأخلاقية وتراجعها المستمر، فنهاية الحرب الباردة جددت توزيع القوى بين الدول والأسواق والمجتمع المدني بدلاً من التكيف بين المجتمعات. وأن هذا التحول لم يجعل الدول والحكومات الوطنية تفقد استقلالها الذاتي ببساطة في ظل عولمة الاقتصاد، لكن تتقاسم هذه الدول

أدوارها السياسية والأمنية وهي من لب السيادة مع دوائر رجال الأعمال، ومع المنظمات الدولية، ومع طائفة واسعة من تجمعات المواطنين، مما أخذ يعرف باسم المنظمات غير الحكومية. والواقع أن التركيز المتزايد للسلطات بين أيدي الدولة الذي بدأ عام 1648 مع سلام وستفاليا(*)، قد انتهى على الأقل في الفترة المقبلة.(12).

وعلى الرغم من أن الادعاءات المتزايدة إلى تعزيز احترام حقوق الإنسان، فإن كفة المصالح الاقتصادية، في حالة بعد حالة، وبلد بعد بلد، تسودها إملاءات النزعة التجارية على حساب كل الاعتبارات الأخرى، بما في ذلك حقوق الإنسان والديمقراطية وعلاقات التحالف، والحفاظ على توازن القوى، والتحكم في تصدير التكنولوجية والاعتبارات السياسية والاستراتيجية الأخرى.(13) وفي ذلك مافيه من اتساع الفجوة بين الدخول وبين الدول المتقدمة وغيرها من الدول الفقيرة، وما ينطوي عليه ذلك من بروز العنف والانقلابات وما شابه.

3 . أما الإنجازات الهائلة، على مستوى الاتصالات وثورة المعلومات، فلم تكن أقل تأثيراً في الثقافة، فقد تغيرت أساليب التواصل بين البشر من حيث الكيف والكم، وصار ميسوراً للإنسان الوصول المباشر إلى المعلومات التي يحتاجها من خلال الحاسب المحمول بالدخول إلى الطريق السريع للمعلومات، كما حدث تحول كبير في مجال القراءة والاطلاع، إلى جانب السهولة في الحذف والنقل والتخزين وغير ذلك مما يحتاجه البشر. فتغيرت حدود الزمان والمكان والفضاء ومسائل أخرى كثيرة. وترافق ذلك مع تغيرات في أنماط متنوعة من السلوك البشري مع بروز تطورات ثقافية ارتبطت أو نتجت عن هذه التطورات، كثقافة الاستهلاك التي يروجها الإعلام، وتسهم سياسات الإعلان عبر الفضائيات وشبكات الاتصال في تضخيمها، إلى جانب أمور كثيرة نتج وينتج عنها باستمرار توسع الفجوات بين البشر، وأهمها وأخطرها الفجوة المعرفية.

ـــ ،، ـــ

ومن الأخطار التي تتهدد الثقافات العدوان الإعلامي والتضليل الذي يطال الذاكرة والتاريخ، وتزايد أساليب القرصنة الإلكترونية، والاخترقات الأمنية على مستوى المعلومات.

ـــ ،، ـــ

4 . ومن الإنجازات العلمية المعاصرة التي ستحدث تأثيرات كبرى في أنماط العيش ما يتعلق بثقافة الهندسة الوراثية وما سيترتب على تقدمها. وسواء كان العالم مستعداً، أو كان غير ذلك فإنه سيدخل عصر الهندسة الوراثية وستتأثر البيئة بها. وقد يكون فقدان التنوع البيولوجي أحد نتائج ذلك، ولا يغيب عن الأذهان التأثيرات الاجتماعية والسياسية التي يحدثها. ومن جانب آخر يتنبأ بعض المعلقين أن الهندسة الوراثية ستساعد الأجيال القادمة على النجاة من كارثة بيئية منتظرة، يحذر منها اليوم دعاة حماية البيئة. مع العلم أن الهندسة الوراثية ليست إلا إنجازاً علمياً وتكنولوجياً، فلا هي بالسيئة ولا الجيدة، لكن البشر في استعمالهم لها هو ما يثير الأسئلة الأخلاقية.(14).

5 . فتحت الحركات الاجتماعية والسياسية، بخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، الباب واسعاً لتغيرات تتعلق بدور المرأة في المجتمع، مع ما رافق ذلك من دعوات مثل "تحرير المرأة وتحررها، وحقوق المرأة"، إضافة إلى ظهور الحركات النسائية على المستوى الوطني والعالمي التي تطالب بمساواة المرأة مع الرجل، وبمحاربة أساليب العنف التي تكون المرأة ضحيتها الأولى، وإلى ماله علاقة بموضوع المرأة والرجل من مشكلات أخرى. وكان من نتائج ذلك أن أخذ

صوت المرأة يكون مسموعاً بقوة في كثير من بقاع العالم مع بقاء فوارق كبيرة بين مجتمع وآخر في هذا المجال. ويمكن تلخيص بعض معالم التغير هذه بما يلي:

1ً . إن رفاه المرأة تؤثر فيه بقوة متغيرات، من مثل قدرة المرأة على اكتساب دخل مستقل وعلى توفير عمل لها خارج المنزل.

2ً . أخذت في الكثير من البلدان تتوافر للمرأة حقوق في الملكية الخاصة.

3ً . أخذت دائرة تحرر أمية المرأة بالاتساع، وأصبحت شريكاً في اتخاذ القرارات داخل الأسرة وخارجها.

ـــ ،، ـــ

وهكذا أصبح وضع المرأة المتدني يتجه نحو التلاشي في البلدان المتقدمة، إذا ما قورن بوضع الرجل وربما بتنحي الفرق نهائياً، على عكس ما هو عليه في معظم البلدان الفقيرة. ففي هذه البلدان الخيرة لا يزال عدم التكافؤ في العدالة موجوداً، بحيث تتحمل المرأة فوق طاقتها، فيما عدا أن تعليم المرأة وعمالتها . وهو لا يزال محدوداً ونسبة الأمية مرتفعة بين الإناث . أخذ يشكل أحد أسباب الاتجاه إلى تنظيم الأسرة.

ـــ ،، ـــ

الثقافة القادرة على التكيف مع عالم متغير هي الثقافة المتجددة التي يستطيع الإنسان "فرداً، أو جماعة"، من خلالها تأمين حاجته إلى تأكيد ذاته ووعيها، ووعي اتجاهات المستقبل، والاندماج مع منجزات العصر، وفهم طبيعة التغيرات والتفاعل معها، ابتداء من الحاضر دون القطيعة مع الماضي. وهي الثقافة المرنة المتطلعة إلى جسر الهوة بين مجتمعها والعصر، في عالم لا يرحم الذين يضعون رؤوسهم في الرمال، ويعيشون في ماض لا يبرحونه فتتسع الهوة بينهم وبين العصر، فلا ينفعهم ندم ولا تقبل الأجيال القادمة في المستقبل توبتهم، ولا تقبل أعذارهم.

4 ـ الثقافة العربية في عصر متغير:

لا يمكن النظر إلى الحياة العربية ومن ضمنها الثقافة خارج متغيرات العالم. مع الاعتراف بأن التغيرات لا تحدث على وتيرة واحدة، أو وفق مسار واحد وبالسرعة ذاتها في مختلف جهات الكون ولدى شعوبه كافة. وقد دخلت مظاهر التغير حياتنا ولكنها، وياللأسف، لم تتكامل مع البنية المجتمعية، وبقيت مجرد غلاف خارجي ليس أكثر. لأنها . كما يقول محمود أمين العالم . غير نابعة من حياتنا نفسها، وغير متحققة بإرادتنا الواعية. وما زالت مجرد مظاهر تحديثية مشتراة من الغير، وليست ثمرة اختيارنا وإنتاجنا. لذلك ظلت محتفظة بخارجيتها فينا دون أن تمس خصوصيتنا الداخلية العميقة.(15).

التغيير في الثقافة العربية استمر يجري على السطح، مستورداً للاستهلاك لم يتفاعل مع خصوصية الأمة الثقافية، فلم يندمج مع موديلاتنا السابقة ونماذجنا الخاصة ليصبح عاملاً أساسياً فيها، يوظف في عمليات إنتاجية إبداعية، فعلى الرغم من كل القشور الخارجية، في الملبس والمسكن والمأكل وغيرها، استمرت البنية العقلية والاجتماعية متخلفة... مع ما رافق مسيرتها من أنماط سلوكية معاندة ما زالت تطبع الحياة العربية بطابع التواكل والاستسلام للفكر الغيبي، إلى جانب سيادة السلوك العشائري والطائفي. وهذا المظهر العام للثقافة العربية بسبب من عدم قدرته على التكيف مع تغيرات العالم، لم يستطع مغالبة التأثر فيما يحدث حولنا لكنه ظل في ذلك منفعلاً وليس فاعلاً. ومن أشكال هذا التأثر:

1 . إن الأجيال الجديدة من الشباب قد تأثرت بثورة المعلومات والاتصالات، وما رافقها من أنماط استهلاكية، قد أحدثت تغييراً في

طموحاتهم، مما ترتب عليه حدوث ثورة صامتة في القيم والاتجاهات والمهارات أصبح معها الشاب يعيش حالات من الارتباك والقلق، وازدواجية في التفكير وتصور حركة التغير في العالم. وكان من نتائج ذلك خضوع الجيل لتأثيرات متناقضة، فهو يملك مهارات افضل للتعامل مع القضايا العامة، لكن وعيه تشكله وتلونه وسائل الإعلام وشبكات الاتصال وتكنولوجيا المعلومات، وقد أخذ ذلك يفقده الثقة بالمواعظ والإرشادات التي ما زالت تشكل واقعاً بعيداً عن مسايرة التطور والفعل فيه ومن خلاله. وقد طاول ارتباك الناشئة فكرة الأمة والقومية وليس ذلك فحسب، فقد بدأ يفقد ثقته بالدولة ذاتها كمؤسسة وطنية. فراحت الناشئة توظف ذكاءها في إذكاء نزعات مرضية ونعرات تهدد السلم الأهلي والعيش المشترك، إلى جانب نمو الأنانيات الفردية والنرجسيات والغلو في التصورات عن الذات والآخرين، وإزاء هذا الخلل وعدم التوافق مع المجتمع يتبع الشباب أنماطاً من السلوك تؤدي بهم إما إلى الانسحاق أو الهروب إلى المخدرات والاختلاس والتدليس.(16).

ــــ ،، ــــ

2 . ومن مظاهر الثقافة العربية المعاصرة الهوة الواسعة بين النظر والعمل . كما يقول زكي نجيب محمود . فهي تتأرجح بين موروث يؤمن بالغيبيات والسحر والخوارق، وبين نهضة علمية تهيؤها المدرسة والتعلم تقوم على تزايد أعداد الخريجين الجامعيين، وهم في تزايد مستمر نتيجة التوسع في التعليم الجامعي وفي مختلف البلدان العربية، مع تنوع الاختصاصات.

ــــ ،، ــــ

ولخص "محمود" ذلك بأن المثقف العربي تتنازعه نزعتان تتعلقان بتحصيله المعرفي في مجالات العلوم المختلفة، وهي حصيلة ذات مستوى عقلي رفيع، وأخرى تتعلق برواسب اجتماعية تتعلق بالخرافة والأسطورة والسحر والغيبيات. أي أنه في الفكر العربي المعاصر تناقض بين أن يكون للطبيعة قوانينها وبين أن لا يكون. وقد مثل لهذه الظاهرة جلال صادق العظم في كتابه النقد الذاتي بعد الهزيمة، بذلك الطيار الذي يتعامل مع أحدث منجزات العلم والتكنولوجية، حين يعود إلى الأرض بعد رحلة الطيران يبحث عن "بصارة" تقرأ له طالعه.

ــــ ،، ــــ

في عالم سريع التغير يظل الناس منقادين إلى مثل هذه الترهات، لا تستثني منهم خريجاً جامعياً، نراه في إقبال أعداد غفيرة من الناس من مستخدمي الانترنيت إلى النفاذ عبر الشبكة إلى مواقع قراءة الأبراج، إضافة إلى متابعة قراءة زوايا ما تقوله النجوم.

ــــ ،، ــــ

وفي المساحة الأكبر، خارج خريجي الجامعات والمتعلمين، لا صعوبة في ملاحظة وجود نمطين للثقافة متجاورين ومتداخلين أحياناً، لكنهما يتباعدان أكثر مما يتقاربان. ثقافة نخبة عصرية تتجسد في الآداب والفنون وطرائق العيش، وثقافة شعبية تنعكس في آداب المائدة والمسكن والحديث والغناء الشعبي والأعراس والأعياد والمدارس الدينية والمآتم والولائم والرقص أو ما يسمى بالفلكلور الشعبي.(17)، مما يزيد من تعقيد المسألة الثقافية العربية وانطلاقتها نحو المستقبل لتكون أداة تغيير، والبدء بانطلاقة صحيحة، هيمنة الماضي على التفكير العربي. وهي هيمنة لها من القوة ما قد يجعل مثل هذه الانطلاقة أمراً قريباً من المستحيل، بخاصة ونحن العرب إجمالاً مازلنا نعيش نتائج متراكمة لما بدأ في معركة صفين منذ أربعة عشر قرناً حتى الآن وما زال لم يتوقف، وظل هذا الوعي العربي الراهن يشكل عنصراً محورياً في إشكاليته.(18).

3 . الجذب والنبذ في الثقافة العربية بما

يتعلق بقضايا معيشية مختلفة ذات الصلة بالنظرة والاتجاهات الدينية والمرأة والعلم. يدخل ذلك في نطاق الأزمة التي تعاني منها الثقافة العربية وهي جملة من التعارضات تجد الأمة نفسها في موقف العاجز عن تجاوزها. إنها أزمة وجود تتمثل بحالة التردي والتخلف والتجزئة التي تعيشها الأمة العربية، فإلى جانب التبعية الاقتصادية للغير تبرز التبعية الثقافية، تتمثل بأنماط من السلوك أخذت في الظهور على سطح الحياة، وقد عممتها الفئات الطفيلية التي نمت على جسد التنمية العربية فحرفتها عن مسارها السليم فلم تستطع أن تحقق أهدافها المرجوة، بعد أن سرقتها لتنمو على أنقاضها فئة من أثرياء المؤسسات الرسمية وإدارات القطاع العام، ففتحت الطريق أمام ممارسة المضاربات والاتجار بالعقارات وترويج نمط الحياة الاستهلاكي، وأشاعت مفهوماً للعمل اقترن بصفة الارتزاق والاستهتار بالقيم وبالمعايير الإنتاجية، فعمت الرشوة والوساطة مع ما رافقها من انتعاش الأفكار المعادية للعلم والتطور وانحطاط في المستوى التربوي واضطراب نظم التعليم، وتعميم الجهل واحتقار الفكر العلمي من خلال الحصول على الدرجات والألقاب العلمية بطرق ووسائل لا أخلاقية، كلما تعمم فكر قطري يغذ السير لإنشاء ثقافة قطرية على حساب الثقافة القومية، من خلال فصل حوادث التاريخ عن انتظامها بمسار تاريخ الأمة، وتفسيرها بما يسوغ القطرية على حساب الفكرة القومية.

وتعاني الثقافة العربية منذ بدايات النهضة العربية من سطوة السياسة عليها فكان أن تخلت النخب السياسية العربية عن المسألة الثقافية ولم تعرها ما تستحق من الاهتمام، وركزت انتباهها للعمل السياسي، وترافق ذلك مع إهمال المستعمرين لهذا الجانب أيضاً، واتجهت النظم التعليمية التي أشرفوا على تأسيسها وإدارتها إلى خدمة مصالحهم، بحيث أنه لم يكن في اهتمامهم سوى تكوين كوادر تشغل الوظائف المدنية، وتكون الواسطة التي تصلهم بعامة الشعب. وبموازاة ذلك وتتمة للخط نفسه سارت النخب الحاكمة بعد الاستقلالات القطرية في سياساتها التعليمية بتخريج أفواج من خريجي المدارس والجامعات يصطفون أمام الدوائر الرسمية والمؤسسات يعرضون أنفسهم سلعاً للتوظيف خارج أي هدف تنموي واضح. ومن جانب آخر فإن الأحزاب السياسية والحركات الاجتماعية انصب جل اهتمامها على العمل السياسي على حساب المسألة الثقافية، حتى أن بعض المتنفذين فيها كانوا يرون في الثقافة والنهوض الثقافي خطراً يهدد مصالحهم وينتقص من امتيازاتهم. وكان هم الأيديولوجيات السائدة أن تبث كل أيديولوجية في الأذهان أحقيتها على حساب الأيديولوجيات الأخرى، انطلاقاً من وهمهم أنهم يمتلكون الحقيقة كاملة، ويطلقون في هذا الاتجاه أحكاماً مطلقة، مما جعل الإيديولوجية مهيمنة على الثقافة مكرسة الأولوية للسياسي على الثقافي.(19).

—— " ——

4 . القطيعة بين المؤسسات الثقافية العربية والإعلامية، وهي قطيعة ليست محصورة بين مؤسسات قطر مع غيره من مؤسسات الأقطار الأخرى فحسب، ولكنها قطيعة بين المؤسستين في القطر الواحد.

—— " ——

وتشكل هذه الظاهرة سمة عامة في العمل المؤسساتي والإداري العربي، كل يغني على ليلاه، علاقة معدومة أو، في أحسن الظروف، شبه معدومة. التعليم الجامعي لا صلة له بالمجتمع، على الأغلب، الجامعات جزر في محيط، إن وجدت علاقة بين جامعة وأخرى فهي أوهى من خيط العنكبوت، وتكون علاقات ليست ذات صلة بمحتوى التعليم أو بطرائقه، وإنما . في

أحسن الأحوال . توظف لصالح مكتب ما، وتلبي مطالبه ليس أكثر.

المثقفون خليط غير متجانس، إن من حيث محتوى الثقافة، أم من حيث تفاعلهم مع الثقافات الأخرى. من مثقف سلفي يتصف سلوكه بانفعالية اعتاد مواجهة أصحاب الآراء المخالفة أو المختلفة بترديد "كليشهات" جاهزة من نصوص دينية أو حزبية أو... لا يخرج عن النص ولو كان مخالفاً لما تواضع عليه البحث والتفكير العلميين. أو أنه لا يناقش أو يحاور خارج تفسيرات مستهلكة عفا عليها الزمن. يتجه السلفيون من انتماءات مختلفة "متدينون، ماركسيون، قوميون، و..."، بعناد واضح للاستشهاد بنصوص حتى على مستوى النقد الأدبي أيضاً بهدف تخوين أو تكفير الآخرين، وفي كثير من الأحيان للحط من قيمة الآخرين وآرائهم، مما يصل إلى حد التهديد، أوما قد يوصف بالإرهاب.(20)، حقق المثقفون القوميون كثيراً من المكتسبات النظرية التي تغذت بها الممارسة، لكنهم لم يتقدموا كثيراً في صوغ إجابات نظرية متماسكة عن أسئلة فرضها السير في مشروع سياسي هو المشروع القومي... وعلى الرغم من توفر النفس المنظومي المميز في معظم تيارات الفكر القومي العربي المعاصر، لكن ما أنجز انصرف إلى مجال النظرية الاجتماعية الثقافية وإلى التاريخ والتاريخ المقارن ولم يحتفل كثيراً بميدان النظرية السياسية التي هي مدماك أي مشروع قومي... أنتجوا نظرية الأمة، ولم ينتجوا نظرية في الدولة القومية.(21).

5 . لا يزال الفعل الثقافي العربي فعلاً متخلفاً، إلى حد كبير، والمقصود بالفعل الثقافي ذلك الذي يهدف إلى تحليل البنى الاجتماعية العربية ودراسة أسباب تخلفها وأدوات إنتاج تبعيتها، ليمكن تلمس أسباب الخروج من وضع التردي إلى وضع الفعل والإسهام في عملية تنموية شاملة. فالبحث العلمي متخلف، ولا يخرج الاهتمام به من دائرة الدعاية والإعلام وتلميع الوضع الحضاري العام. مع ملاحظة تجنب الإسهام بعمل بحثي استراتيجي يتناول مفاصل هامة من مفاصل الحياة الاجتماعية والثقافية، بسبب التخوف من كشف عورات العمل الرسمي والمؤسساتي. فإن سمح لمثل هذه الأبحاث،فإنها سرعان ما تجير إلى غير هدفها العلمي، وغالباً ما تتوظف في عمليات إعلامية تهويشية أو تضليلية، ومثل هذه الأفعال لا تنتج أبحاثاً تسهم في إنتاج مثقفين فاعلين منتجين، ولا يدرك هؤلاء المهيمنون بفعل مراكزهم السلطوية أنهم ينهون وجودهم حين يروجون لثقافة مزعومة تؤمن لهم هيمنتهم. لخص ماشيوسكي ذلك بقوله: لم تستطع الفاشية إنتاج طبقة حاكمة سياسية وثقافية تؤمن لها الهيمنة الأيديولوجية.. وعندما أطيح بموسوليني عام 1943، لم نجد مثقفاً واحداً يقر أنه كان معه.(22).

على الرغم من الدعاية وشآبيب الإعلانات التي تمطرها وسائط الإعلام عن الاهتمام بالصالح العام وشؤون الأفراد. ظل المواطن العربي مغيباً من قبل الأنظمة القهرية، وفي أحسن الظروف مصاباً بالإحباط، فسياسات إطلاق الشعارات الكبرى بنبرات عالية لم تؤد سوى إلى خذلان المثقف وهو يدفع دفعاً إلى الهرب من طاحونة الكلام ومن تعمية المفاهيم فيرتد، في معظم الأحيان، إلى قيم عتيقة مخالفة لروح العصر، طالباً الأمان، فقد أصبح الرياء والمداهنة والخداع من البضائع الأشد رواجاً. فإذ لا يسمع الإنسان إزاء كل الهزائم التي منيت الأمة بها والتي تتالى وفق وتيرة متسارعة سوى تسويغات وتسميات تخرج المرء من عقاله. حشي قاموسنا الثقافي بمفاهيم ومصطلحات لا يقنع العقل بصحتها ولا بتفسيراتها، فغدت الهزائم شكلاً من

أشكال النصر، والتخلف نوعاً من أنواع التقدم. وحيث لم يجد المرء في كل ما يسمع وما يوعد به ما يحقق له الأمن والطمأنينة، ارتد باحثاً عنهما في كنف القبيلة أو الطائفة، وارتد الناس بعامة إلى تداول الخرافات لعلها تكون العزاء لهم ولتكون بديلاً لكل ما وعدوا به من إنجازات وحياة رغيدة تسودها المساواة.

—— ،، ——

عاد الناس يحنون إلى الثقافات الغيبية المغرقة في مجافاتها للعقل والمنطق. فالتحول عن الموضوعية والتفكير العلمي والمنطق وغياب الفكر النقدي لم يكن سوى أحد نتاجات الأزمة في الثقافة العربية التي تلعب خيبة الأمل من أجهزة التثقيف العربية دوراً هاماً في تشكلها.

—— ،، ——

فالردة إلى الغيبيات ليست مجرد عملية نكوص، أوردة فعل طبيعية، وإنما هي نتيجة منطقية لما تروجه الأنظمة المفلسة أخلاقياً بشكل منظم للإجهاز على عوامل القوة في حركة المجتمع التاريخية، بالتشجيع على كل ماهو معاد للعقل، وتسهم في صناعة الإشاعات والخزعبلات لتستفيق الجوانب المتخلفة من الثقافة. وتكاد تصبح ظواهر السحر والشعوذة والإيمان بالغيبيات وانتظار المفاجآت للتخلص من المصاعب والأزمات هي الجزء الأهم من ثقافة المجتمع. فسهل هذا استيقاظ كل العلل الاجتماعية من عشائرية ومذهبية وارتد الناس من حالة الولاء للأمة إلى الولاء للطائفة والعشيرة...

—— ،، ——

الأمة التي ليس لها شؤونها حل ولا عقد . كما يقول جمال الدين الأفغاني في العروة الوثقى . هذه الأمة التي لا تستشار في مصالحها، ولا أثر لإرادتها في منافعها العمومية، وإنما هي خاضعة لحكم واحد إرادته قانون ومشيئته نظام، يحكم ما يشاء ويفعل ما يريد، تلك أمة لا تثبت على حال واحد، ولا ينضبط لها سير فيعتورها الشقاء... ويتناولها العزل والذل.(23).

—— ،، ——

7 . البحث عن الذات خارج نموذج الفكر العربي: ينطبق ذلك على الإصدارات الثقافية والخطابات الأيديولوجية، إذ كانت تبشر دوماً بالمخلّص في نماذج الآخرين. وكان في العصور الحديثة يتمثل نموذجها بالغرب الأوروبي حيث انخدع به المفكرون، وقادة الرأي منتظرين الخلاص على يديه وفي تتبع نموذجها أملاً فيه التخلص من التخلف الذي أعادوه للحكم العثماني بسبب من تسلطه ومحاربته للأفكار التنويرية. لاقت مبادئ الثورة الفرنسية صدىً حسناً في أذهان المتعلمين والمتنورين من العرب، وكذلك كان شأن الثورة الأمريكية. وعندما صدم بعض العرب بالسلوك الإنكليزي والفرنسي مع قضاياهم يمموا وجوههم نحو القارة الجديدة، وترافق هذا التوجه بعملية الانبهار بالنموذج الثقافي السائد والمهيمن من مثل تمجيد العقل والعلم، بحيث صارا صنميين مقدسين. وصار هم الكاتب والمفكر الإكثار من استخدام المفاهيم العلمية والموضوعية والعقلانية، ولم يكن ذلك بالنسبة للأكثرية منهم سوى اهتمام بالشكل على حساب المضمون، وصار ذلك بالنسبة لهؤلاء قفز فوق الواقع. وسرعان ما انتشر بين ظهراني الثقافة العربية والفكر العربي متحزبون لهذا المذهب دون غيره من المذاهب... بل أن المفكر الواحد قد يقفز بين فترة وأخرى من هذا المذهب إلى ذاك. ونادراً ما نقع على واحد من المشتغلين بالفكر يثير قضية من القضايا بهدف الوقوف على الحقائق أو بهدف التفتيش عن الجديد فيها. وصار هم المثقف ونصف المثقف أن يقسر الوقائع لتصير في ذهنه موافقة لما تمذهب به. "فلا يقف من العلم . مثلاً . موقفاً نقدياً بل يصير هو معياراً لكل علم".(24).

أدى البحث عن الذات خارج نموذجها بالمثقفين العرب بصورة عامة إلى الاستهانة بوحدة الشخصية القومية للأمة في جو من الانبهار المحموم بأنماط مستوردة وتابعة. ونتج عن ذلك حالة من الضياع والسقوط والتخلف وسيادة مفاهيم التنظيم القطيعي المستندة إلى أمجاد من التطور السطحي والتنمية الفارغة من مضمونها الإنساني.

كم كان ضرورياً استقراء النماذج الأخرى، لا كوصفة جاهزة إذا ما طبقناها نجحنا، ،إذا لم نفعل فشلنا، بل كمنظور تاريخي يسمح باستشفاف التجربة التاريخية لشعوب سبقت غيرها في ميادين التنمية والتطور... ومن خلال هكذا استقراء مؤسس وفق منهج تحليلي يسهل عملية المعرفة الأفضل لواقع الأمة وتاريخها... ومن خلاله يصبح الأمر ميسوراً لدراسة وتشخيص العوامل المساعدة على إعاقة التطور واستمرار حالة التخلف.

8 . تخلف النظم التعليمية وقلقها: لعله من أصعب ما يواجه العرب في سعيهم لتجديد المشروع القومي العربي يتمثل في نمط مشروع ثقافي عربي، بخاصة والعرب يتنازعهم تصوران لثقافتهم أو لمشروعهم الثقافي العتيد. الأول يتشبث به دعاة التمسك بالقديم وببناه التقليدية في عصر كل شيء فيه متغير. والثاني ينادي به دعاة الالتحاق بالمشروع الغربي والاستتباع له. فالأول لا يستطيع أن ينتج سوى التخلف، والثاني لا ينتج غير التبعية. فكأن المشروع الثقافي محكوم عليه بدوام التخلف أو باستمرار التبعية. وبين سندان هذا ومطرقة ذاك تعيش النظم التعليمية والتربوية العربية قلقها وتخلفها وتدني مستويات مخرجاتها. فسواء نظرنا إلى هذه النظم من جهة المحتوى، أم من جهة الطرائق والأساليب والوسائل وأدوات التقويم فلا نكاد نلمح في الصورة ما يبعث على التفاؤل. ولعل أوضح مافي صورة التربية العربية المعاصرة غياب فلسفة تربوية واضحة تنتظم النظم التربوية في الوطن العربي. ففي الوطن العربي فلسفات لا فلسفة واحدة، حتى على مستوى القطر الواحد لا تنتمي مواد المنهج الدراسي جميعها إلى الفلسفة الواحدة، وإنما تتداخل فلسفات مختلفة تكون أحياناً متباينة.

أما من جهة التعليم والطرائق المتبعة فإنها تقوم على أسس لا توحي بخروج النظم التربوية عن نمط التلقين... وهو نمط يطبع مختلف أنماط العلاقات في المجتمع العربي على مستوى الإعلام . زج العقول كافة في قالب النظام السائد ومايتبع ذلك من تعطيل للفكر واستهانة بالعقل والعواطف، وبأبسط الحقوق المدنية والقيم الأخلاقية . وفي الأسرة والشارع وداخل المؤسسات الرسمية وشبه الرسمية، الإنتاجية منها وغير الإنتاجية.

—— ،، ——

أما التعاون العربي بين المؤسسات التعليمية فهو معدوم أو شبه ذلك، على الرغم من بعض الاتفاقيات في هذا المجال. وتكاد الصلات داخل القطر الواحد أن تكون مقطوعة بين مؤسسات التثقيف، فكل في واديه يغني، وإن حصل بعض التناغم في هذا الموضوع فإنه يجري بأسلوب حوار الطرشان، ليس أكثر.

—— ،، ——

9 . تعامل القوميون العرب مع الفكرة القومية كمقدس ناجز وليس كحاجة وضرورة اجتماعيتين، بحيث تكون أساساً لقيام مجتمع أكثر قدرة على بناء سياسية اجتماعية ثقافية، ليست ذات طابع شمولي ثابت الأركان، حالة متاح داخلها دائماً افتراض الحلول وتجريبها، اكتسب السلوك القائم على هذا الأساس بالإطلاقية في شكلها السياسي، وفي الحوارات وأساليب التفكير الاجتماعي، وتصور البناء الاقتصادي، وحين تستدعي ظروف

التغير تغييراً لإعادة التوازن المفقود، كان الاعتماد في تحقيقه . على الأغلب . يعتمد على نماذج مستوردة جاهزة، دون النظر إلى الاختلاف في الظروف، فيتم قسر المؤسسات لتسير وفق نمط محدد سلفاً وقسرها على الأخذ به دون تعديل ملموس أو تغيير أو حذف أو زيادة، فيقفل باب الاجتهاد والتفكير.

يحدد أنطونيوس كرم في كتابه "العرب أمام تحديات التكنولوجية" الأزمة في الثقافة العربية بقوله:

تكمن أزمة الثقافة العربية في قصورها عن مواكبة التكنولوجية المتقدمة وعدم القدرة على التواصل مع قيمها. الثقافة العربية تعاني من أزمة قيم، والقيم العربية مزيج من قيم رعوية وأخرى من زمن الحضارة الزراعية "الاتكالية، انتظار الغيث"، ومن قيم فرضتها عصور التأخر العربي "عقدة الخواجا، الحذر من التغيير، غياب روح المبادرة" ومنها قيم جاءت مع نمط السلوك الاستهلاكي "التقليد والانجرار وراء طلب المتعة، والنزعة إلى الثراء السريع". لا يزال العرب غير قادرين على الانخراط في العصر بفاعلية تجعلهم منتجين أو مشاركين في الإنتاج. إنهم يحبون التكنولوجية وينبهرون بها وبتقدمها، لكنهم يطلبونها قشرة خارجية يغلفون بها تخلفهم، ويوهمون أنفسهم قبل الآخرين أنهم دخلوا العصر وأنهم شركاء فيه.

لا يتم امتلاك التكنولوجية في نطاق عملية سياسية اجتماعية واقتصادية تنموية قابلة للتعايش مع الآخرين والتفاعل مع المنجزات العلمية والإسهام بها، فعقلية العشيرة وسيد العشيرة هي العقلية السائدة تجدها في سلوك الإداري في المصنع والمزرعة والمدرسة.

ـــ ،، ـــ

هذه الأنماط السلوكية والفكرية مشاعر تصل حدود الغضب عند كثيرين من المفكرين والمثقفين العرب، بحيث باتت تسبب حالات من العصاب عند بعضهم. من دراسة لهشام جعيط نقتطف هذه الفقرات التي تلمح إلى ذلك:

ـــ ،، ـــ

أشعر أني ذليل لانتمائي إلى دولة بلا أفق وبلا طموح، دولة متسلطة، حين لا تكون استبدادية، حيث لا يجد لا علم ولا عقل ولا جمال للحياة، ولا ثقافة حقيقية، هذه الدولة تقمعني، وفي مجتمع الإقليم الريفي أختنق، كما أعاني من كوني مقوداً من زعماء جهلاء معدومي الثقافة. وإني كمثقف أعيش حالة عصاب نفسي. وإن من الإنسانية والشرعية أن أسقط ضيقي على مجتمعي. لكن الاحتجاجات الشرعية موجودة هنا لتشهد أن هذا الضيق ليس من صنع المثقف... أمتنا المكبوتة في رغباتها بتأمين العمل للجميع والمسؤولية السياسية أصبحت أرضاً بكراً لأفراد رحل في أماكنهم، عين على التلفاز وأخرى على جواز السفر.(25).

5 ـ ثقافة التغيير ومتطلبات النهوض العربي:

يسلك التغيير طريقة عبر الكفاح المنهجي والمتواصل ضد التعصب المتلطي وراء الثبات الثقافي. ويتم إنتاج الثقافة باستمرار نتيجة التغيرات على المستوى الكوني ولا يعني ذلك تجاوزاً لمفهوم الهوية، أو تناقضاً مع الخصوصية القومية في مجالها. الثقافة

كائن حي في معنى ما، ولأنها كذلك فإن أحد أهم خصائصها أنها قابلة للنمو، ولكن قابليتها هذه لا يعني أنها تفقد هويتها. فكما في كل ما يتعلق بالحياة وبالنمو، سواء على المستوى الفردي، أو المستوى الجماعي جانب يتعلق بالثبات، وهو هنا ثبات نسبي وليس ثباتاً بمعنى البقاء على حال واحدة. وكما أن الإنسان الراشد هو في الوقت نفسه الطفل الذي كان والراشد الذي

صار إليه، كذلك هي الثقافة تتأثر بالتغيرات في الوسط القريب والبعيد لكنها لا تفقد هويتها. بالمعنى ذاته يقول جاك بيرك:

لا تنفصل الهوية عن التاريخ. لكن، لكي يصار إلى الحفاظ على الهوية عبر الأطوار التاريخية، لابد من وجود ثوابت بدونها سيكون الأمر تغييراً في الكينونة، هل ثمة من يقول بوجود كائن يحل محل آخر في مراحل حياة الإنسان طفلاً ومراهقاً وراشداً؟... أليس هو الكائن نفسه الذي يتطور؟.. إن ذلك ينطبق على الشعوب.(26).

والثقافة القادرة على حفظ التوازن في الشخصية القومية، هي تلك التي تكون ثقافة تغيير، أما دعوات الانخلاع من الثقافة الأمة والانتماء إلى ثقافة أو ثقافات أخرى، لن يجدي الأمة سبيلاً ولا يخدم تطورها وتقدمها كونها سترتدي في مثل هذه الحالة ثوباً لا يخصها، وستتعامل مع مفاهيم وأفكار نبتت خارج تربتها وسيكون نموها خادعاً. ويشبه هكذا نمو الفطر الذي يتراءى أنه نما سريعاً، لكنه سيموت بعد أجل قصير جداً.

ومن خصائص ثقافة التغيير:

1 . وعي الخصوصية الثقافية القومية لأنها المعبرة عن ذات الأمة، ويتم ذلك من خلال عملية مسح شاملة لمختلف جوانب الحياة وأنماط السلوك، وتصنيف المعلومات الناتجة، وتحليلها، وفحصها باعتماد أساليب وأدوات علمية عصرية بعيداً عن التعصب للدارج وللمستقر، واعتماد آخر منجزات الحضارة الإنسانية، من إحصاء وحوسبة وإعداد قوائم معلومات وبرمجتها ليصبح العلم بالأمة "بنواحي قصورها وضعفها وعوامل القوة الكامنة فيها"، محصلة هذا البحث العلمي الجاد، يقوم به أكثر من فريق عمل، وعبر مراكز بحث علمية جدية، على مستوى الأمة، أو على مستوى عدد من أقطارها، وأن إنشاء معاهد ومراكز للبحث المتطور في هذا الاتجاه من العوامل الضرورية لإكساب المعلومات المصداقية الضرورية فتؤهلها لتكون معارف يمكن توظيفها في عملية تنموية شاملة. يتوازى ذلك مع حملة إعلامية واسعة ومتواصلة فتتفاعل نتائج الأولى مع الثانية. ويشترط في كل عمل من هذا النوع، جزءاً منه أو كل أجزائه، أن يترافق مع جهد نقدي منفتح بعيداً عن التعصب لهذا المنحى في التحليل والبحث أو ذاك، بعيداً عن أساليب القسر والنمذجة والتنميط، في أجواء من الحرية والمسؤولية الأخلاقية، يدخل في عمليات البحث جهد يهدف إلى رصد الثغرات في عمليات التنفيذ في أية عملية تنموية في إطار التنمية الشاملة وفي وقت حصولها. يتم ذلك كله أو أجزاء منه داخل مشروع ثقافي قومي، لا ينهض بأعبائه قطر بمفرده، أو نيابة عن الأمة . عن مشروع يبنيه القوميون العرب القادرون على تمثل حركة التاريخ، في إطار من احترام الرأي الآخر وبسلوك طريق الحوار الديمقراطي بعيداً عن الاستفراد والتسلط وفرض الآراء، فيكون على الجميع واجب الوعي بعناصر الاتفاق وتدعيمها،ودراسة عوامل الخلاف دراسة متأنية دون تشنج أو تعنت أو وصاية، وأن تجري مراجعة شاملة للأدبيات السياسية والأيديولوجية للكشف عن عورات السلوك الخاطئ، بخاصة ما تراكم منه خلال مراحل وقوع التنظيمات العربية في وهم بعض النظريات.

2 . الاتصال بالثقافات السائدة، على مستوى العالم، وفق خطة للتثاقف منظمة يقودها المثقفون لفهم عقل الآخر، بخاصة الغربي ونقده، فلا مناص من التعايش مع الآخرين والاستفادة من تجاربهم، والتفاعل مع إنجازاتهم بعد تمثلها وإدماجها في شبكة المعارف والمعلومات. الانفتاح

على الآخر بوعي لا يعني الذوبان في مشروعاته، وإنما العمل على تبيئة ما يناسب مشاريعنا التنموية وإعادة إنتاجه. فالحضارة جهد بشري متنام وإنتاج متراكم عبر تاريخ الإنسان. لمثل هذا الشعور بوحدة الجهد البشري يقول الشاعر البنغالي طاغور: إن كل ما نستمتع به ونفهمه من المنتجات البشرية، يغدو على الفور خاصاً بنا أياً كان موطن نشأته، إنني أزهو بإنسانيتي حين أكون قادراً على الاعتراف بشعراء وفناني البلدان الأخرى وكأنهم أبناء بلدي. دعوني أشعر بالسرور الخاص بأن الأمجاد العظيمة للإنسان أمجادي أنا أيضاً(27).

الاتصال مع الآخر والانفتاح عليه والاستفادة من تجاربه، يكون من خلال عدم الوقوع في أسره، والانبهار به والمماهاة معه والانخلاع من الهوية، ورسم هدف أو أهداف واضحة لعملية التواصل هذه لوعي أسس نهضته وعوامل تقدمه، لتوظف النتائج في عملية مقارنة تيسر اكتشاف الخلل في مسيرة حركة الأمة، وتنمية الثقافة العربية لتكون في تجددها قد استوعبت منجزات العصر واتجاهاته، ولتنطلق بخطىً واضحة ورصينة نحو الفعل الثقافي المتصف

ب: . الالتزام بالعروبة مفهوماً متطوراً في إطار التقدم وبالتفاعل مع العصر وفاعلاً في حركة تطوره.

ـ التحصن بمناعة في أثناء التواصل والانفتاح تقي الشخصية القومية من خطر السقوط في فخ الهيمنة.

. وعي العلاقة بين التربية وقدرات الاتصال، كون الأولى عملية اتصالية من حيث المبدأ، كما أن نظم الاتصال ذات وظيفة تربوية، بمعنى أن وسائط الاتصال الحديثة مدارس مفتوحة. وتعزيز نظامي الاتصال والتعليم بما يخدم وحدة الشخصية القومية، ويفترض ذلك الاعتماد على دراسة العلاقة بين المدرسة والمؤسسات الإعلامية وتربية الجمهور على زيادة قدراته في مجال التثقيف الذاتي.(28).

ـ الاهتمام باللغة باعتبارها بعداً هاماً من أبعاد العملية الاتصالية، وتتجلى فيها شخصية الأمة وعبقريتها، وأن الاستهتار بها، تحت أي مسمىً كان، استهتار بقيم الأمة، فليست اللغة لساناً فحسب وإنما هي هوية الأمة وخزانة تراثها وحاملة تاريخها. فلابناء لثقافة عربية تسهم في تدعيم الشخصية القومية للأمة خارج اللغة العربية . والمقصود الفصحى . وهي لغة ليست عاجزة عن مسايرة التطور، بها ومعها تصبح الثقافة ثقافة الأمة وليست ثقافة نخبة فقط من أبنائها، في هذا القطر أو ذاك، أثبتت اللغة قابليتها للتجدد والحياة عبر قرون عديدة، وانتشار التعليم والتطورات الناجمة عنه، تدل على أن الفصحى ليست عسيرة على التداول بين أبناء الأمة كافة وأن المراهنات السابقة على انتشار التعليم لن تجد لها مكاناً ذا بال. وليس سقوط دعوات اللهجات المحلية إلا البرهان على أهمية اللغة ودورها الأساس في نهضة ثقافية عربية تدفع بعمليات التطور والتغيير إلى أمام.

. الاهتمام بالثقافة التاريخية، بها تدرك أبعاد مفهوم العروبة، وتعرف طبيعته المتجددة. وبالثقافة التاريخية تفهم أسباب استمرار هذا المفهوم والمعاني والخصائص التي يتميز بها، فليست الثقافة التاريخية نوعاً من أنواع المتعة أو "الفنتازيا" أو لغاية التغني بأمجاد مضى زمنها، وإنما هي عملية تتعلق بوعي الأحداث التاريخية من حيث كونها عاملاً هاماً من عوامل وعي الشخصية القومية ومعرفة شخصيتها وتحديد هويتها واتجاه صيرورتها.

والثقافة التاريخية كأحد عناصر الثقافة المتجددة الواعية لحركة الحياة والأشياء فلا تقع في وهم

الماضي أو تحن إلى استنساخه، وإنما هي ما يمكن من امتلاك الثقة بالحاضر والمستقبل.

3 . المسارعة إلى سد نواقص وثغرات خطيرة في مجال استكمال أسس الانبعاث الحضاري، الذي وصفّه بيان الهيئة العلمية لمركز الإنماء القومي عند تأسيسه، على أنه طريق تحديد علمي واضح للمضامين الثقافية والتربوية ومختلف المشكلات النظرية والعلمية المتفرعة عنهما من جهة، ليصار من جهة أخرى إلى إصلاح آليات السلوك الأخلاقي والاجتماعي وتطوير أنماط هذه الآليات ومؤسسات الاعتقاد والعمل وخلايا الحيوية الجماعية في الأسرة والنادي والمزرعة والحي والمدرسة والمكتبة والمعمل... (29).

ثقافة التغيير وهي تتعدى النخب المثقفة إلى الساحة الواسعة للجماهير لا تعني صياغة نظريات اجتماعية أو سياسية، بقدر ما يكون هدفها مخاطبة العقول بالانطلاق من مفاهيم ثقافية تسهم في تنميتها وتصحيح مساراتها. ومما ييسر ذلك اتصافها بالمرونة بحيث يكون لها فسحة كافية من الحرية تسمح بالحوار وبعمليات الاكتشاف وتنمية الإبداع والفكر المبدع. ولا يتكون ذلك بمجابهة معتقدات الناس بصلافة تتجاهل قوة الأفكار والمعتقدات الراسخة والتقاليد وإنما باتباع أسلوب الاقتراب منها بالتدريج وباستخدام وسائل وأساليب مناسبة للإقناع.

4 . الخروج من أزمة الثقافة العربية المعاصرة يتطلب تأكيداً على وحدة الشخصية القومية للأمة العربية، وأن يكون مفهوم العروبة في محورأي بحث أو نشاط قومي، وأن تتولى مؤسسات مسؤولة إرساء تقاليد ثقافية لتنمية الوعي بأخطار الاختراق الثقافي المنظم الذي تجتهد قوى معادية من الخروج بالسعي الحثيث لإحداثه وانتهاك خصوصيات الأمة والتشكيك بوجودها، واستهداف شروط نهضتها.

5 . دمج العلم دمجاً موضوعياً في الثقافة القادرة على التغيير، لأنه مهما اصطنع الاقتباس لنفسه من وسائل لن يتحقق هذا الدمج دون وجود هياكل علمية وإنتاجية راسخة لدى المقتبس تتيح له الفرصة الحقيقية للاستفادة منه. مع الأخذ بعين الاعتبار أن التكنولوجية قبل أن تكون سلعة للتجارة الدولية هي أولاً معرفة وتنظيم. والمعرفة والكفاءة الإدارية وطاقة الإبداع تشكل معاً ركائز كل تطور تكنولوجي. فليست الآلة بحد ذاتها هي التي تسمح بتراكم الإنتاج وبالتالي رفعه، وإنما هي تنظيم أفضل لشروط الإنتاج والإدخال الناجح لطرائق تقنية في أرباح الإنتاجية الناجمة عن التطور في التنظيم."(30).

وليكن خيار العلم والتصنيع مبنياً على قاعدة من الاعتماد على الذات واستنهاض قواها وقدراتها.

6 . التكيف الإبداعي هو اختيار لابد منه لثقافة قادرة على التكيف مع عصر التفجر المعرفي فالتكيف الإبداعي هو خيار الثقافة الوحيد والممكن ليتمكن الإنسان من التكيف مع التغيير المتعدد الجوانب، يستمد تعلم الإبداع مشروعيته، وأهمية دوره في الثقافة. القدرة على الفعل الحضاري وتجاوز حالة التبعية المتمثلة بالتكرار واللهاث وراء منجزات الآخرين والانبهار بكل عناصر حضارتهم ليسا ممكنين بدون ولادة عصر الإبداع العربي. وامتلاك قدرات الإبداع والاهتمام من مؤسسات التثقيف والتعليم، بها وبنموها يؤخذ بيد المجتمع والأمة لتجاوز مستنقع الدوران بالمكان. فلا سبيل في عالم اليوم إلى تخطي الحواجز والموانع وأسوار التخلف بلا تنمية قدرات الإبداع عند الأفراد والمجتمع، يعني هذا النهوض بالعلوم السلوكية اعتماداً على دراسات

تنطلــق مــن رؤيــة شــاملة البنـــى الاجتماعيــة والاقتصادية والسياسية، لا الاعتماد على معلومات جاهزة معلبة، هي في واقع الحال نتاج استقراء بيئات مختلفة عن البيئة العربية. ويقتضـي ذلك جهـود جماعيـة متعاظمـة تعمـل علـى إعـادة إنتـاج هـذه المقاربات ونقدها وتجريبها إن كان ممكناً. ولا يعني هذا البداية من الصفر، مواصلة الطريق تحتاج إلى معلومات تدخل في نسيج معارفنا، فإذا ما التقى النقد والمعرفة قامت سلطة العلم كأعلى السلطات.(31).

لكن المعرفة، وإن كانت في أساس كل توجه ليست الضالة في مداواة عللنا وأمراضنا، وإن كانت شرطاً ضرورياً لدفع المشروع الثقافي العربي إلى أمام، إلا أنها ليست بالشرط الكافي، فلا مناص من الفعل الإبداعي القائم على حفز القدرات الإبداعية في الفرد والجماعة، والطريق إلى ذلك هو الوعي بشخصيتنا القومية وتوافر الإرادة اللازمة للحفاظ على هويتها.

الشخص المقلد والأمـة المقلـدة إذ ينسـخان ذاتهمـا عـن الآخـرين نسـخاً فإنهمـا يمسـخان شخصيتهما مسخاً.

تـدعونا حالـة التخلـف إلـى أن يكـون تعلـم الإبـداع ورعايـة المبـدعين مـن صـلب مناهجنـا التربويـــة والثقافيـــة لمغالبـــة حمـــى المجتمـــع الاستهلاكي. وقد علمنا التاريخ . يقول عبد الله عبد الدائم . ألا سبيل إلى مغالبة ندرة الموارد وشحها إلا عن طريق العقل المبدع المبتكر، عن طريـق المـادة الرماديـة، عـن طريـق تلـك القـوة الفكرية التي تقوى على استبدال مورد قديم بجديد وأن تحل طاقة بديلة مكان طاقة زائلة... العقل المبدع هو سبيل التجديد . في التربية والثقافة . وسبيل التغلب على الأزمات ومغالبة التخلف في التربيـة والثقافـة مـن نقـص الإمكانـات والمـوارد شـريطة العنايـة بتكـوين ذلـك العقـل... أجيـال تنتظر، وأفواه جائعة تفغر فاها، وأزمات تلوح في الأفـق، ومـن رؤاهـا نسـتمد العـزم علـى أن يكـون التجديـد فـي التربيـة والثقافـة جـزءاً مـن رسـالتنا القومية والإنسانية. "32"

"5" ـ ثقافة التغيير وعصرنة الموروث القومي:

يعنـي التـراث أسـاليب العـيش الخاصـة بمـا فيهـا مـن عـادات وتقاليـد وقـيم أخلاقيـة أو دينيـة وخرافات وفنون شعبية، وما سجله الأقدمون من قضـايا فكريـة وعلميـة واجتماعيـة. لـيس التـراث محصـوراً فـي فتـرة أو مرحلـة محددة، إنـه مخـزون مـن الـذكريات والصـور الخارجيـة بمجتمـع مـن المجتمعات الإنسانية. وليس مستقلاً عن جوانب الحيـاة المعرفيـة والاجتماعيـة للجماعـة، ولكنـه لا يحتوي عليها. اختلف عندنا المنظرون والمفكرون، نحن العرب، في معنى التراث. منهم من يراه على أساس من نظرة دينية خاصة، باعتبار أن الدين محـور الحضـارة ومركزهـا بالنسـبة للمسـلمين، وتتبنى وجهة النظر هذه نقطة، بدايتها على أنها اليقين المطلق والمقدس. وهي نظرة تلحق أذىً لأنهـا تحصـره فـي حيـز ضـيق، فتنفـي مـا سـبق الإسلام وتخرجه من دائرة البحث في التراث. وفي نطاق آخر تستخدم بعض النخب المثقفة مفاهيم التراث والنهضة والقومية والماركسية وما شابهها علـى أنهـا موضـوعات قـارة مسـتقرة ونهائيـة، متناسين أن أي مفهوم إن أخذ به كما هو يصبح جامـداً لا حركـة تجـدده، سـوى الـوعي بطبيعـة المفـاهيم كـون النمـو مـن طبيعتهـا، وأن فهـم خاصيتها هذه هو الطريق إلى الاستقلال الفكري.

. تعاني الثقافة العربية من مسألة هامة تتمثل بحالة من العجز عن إحداث حركة في مجتمع راكد سكوني، تتلقى رياح التغيير من الخارج فلا تجد بداً من الانسياق في تيارها وقد تعاندها،

ولكنها في الحالتين لا تقف على أرضية فكرية واضحة تتكيف مع هذه الحركة... وكثيراً ما نجد المثقفين يفكرون خارج اتجاه حركة التغيير. عاش المجتمع قروناً خارج الحركة تأخذه الرياح حيث تدور، لا حيث يريد. فكأن العقل العربي إبان ذلك، وهو لا يزال . كما يقول ياسين الحافظ . برميل لا قعر له، لا يجمع ولا يراكم. مع كل صباح يبدأ تجربة جديدة وينسى تجربة البارحة... ولا يفكر باحتمالات الغد. "33"

اعتقدت النخبة المثقفة ردحاً من الزمن عبر أحزابها وتياراته وتجمعاتها ومازالت أن دورها التبشير والدعوة إلى قلب أنظمة الحكم في أقطارها سبيلاً إلى تقدمها وإلى سير الأمور في الأمور في الاتجاه السليم. وكان ذلك يتم باستمرار خارج حركة نقدية واعية. لذلك كثرت دعوات بعض المحللين والمفكرين العرب إلى تحديث وعقلنة وكوننة وعي الانتليجنسيا العربية على أن ذلك هو المقدمة التي لابد منها لتعديل ميزان القوى لصالح الأمة... ورأوا أن تعميق وتجذير النقد ودفعه من نقد الأنظمة إلى نقد المجتمع. وبالتالي يكون المطلوب قلب المجتمع لا قلب الحكم فقط. "34"

—— " ——

. لا يبدأ النقد من الواقع الراهن، دون أن يتناول التراث، فلا مندوحة من نقد الموروث.

—— " ——

ففكرة التحديث في أوربا لم تكن ممكنة دون النقد الذي أخضع الأوروبيون له معتقداتهم وماضيهم. لكن النقد لا يعني نسف التراث والماضي من جذوره، والقطيعة معه. فالتطور الحقيقي ليس بالممكن حدوثه إلا عندما يتغير الناس أنفسهم. وهذا لا يعد تغيراً بالمعنى القاموسي، إنه تطور وتقدم. فعلى الرغم من أن جدران المدينة القديمة . كما يقول أحد الكتاب . والقصور الإمبراطورية والتقاليد الثقافية القديمة قد ظلت، فإنها اتخذت وظيفة جديدة وروحاً جديدة وحياة جديدة ولأن الناس يتغيرون. "35"

ـ الهدف المنشود للمشروع الثقافي التغييري من العودة إلى التراث ليس من أجل الاعتماد عليه لعمل مستقبلي، بقدر ما هو ضروري لتدعيم الحاضر ولوعي الهوية القومية أيضاً. قد يرى بعض المهتمين أن المشكلة بالنسبة للتراث والموقف منه تتصل بموضوعات لها حساسياتها في تكوين المجتمع العربي نفسه، من حيث تركيبته الدينية، أو من حيث تركيبته القومية الأثنية. إن المشكلة لا تكمن فيما ذكرنا، بقدر ما أنه تسببها الطرق التي يتعامل بها الناس مع هذه الموضوعات.

ـ قراءة التاريخ والتراث . مع الأسف . لا تتم وفق منطق الوحدة القومية والشعور بالوجود القومي كوجود متعال عن العصبيات، يقول محمد عابد الجابري، التاريخ الثقافي العربي السائد الآن في مجمله مجرد تكرار واجترار وإعادة إنتاج، بشكل رديء، للتاريخ الذي كتبه أجدادنا تحت ضغط صراعات العصور. وهو تاريخ فرق وطبقات وتاريخ مقالات... وهو تاريخ علوم وفنون من المعرفة منفصلة عن بعضها... الأمر الذي يجعل الوعي العام يقوم على التراكم وليس على التعاقب، على الفوضى وليس على النظام. "36" الموقف النقدي من التراث ينطلق من مبدأ نهضوي يستند إلى مبدأ يقوم على أن النهضة لا تبدأ من فراغ فلابد وأن تنتظم في تراث، ولا يكون انتظام الشعوب في تراث غيرها وإنما في تراثها نفسه. هذا لا يعطي الضوء الأخضر لكل ما في التراث، فليس كل ما في التراث صائباً وقابلاً للحياة في بيئة العصر الحاضر. العملية النقدية للتراث تبدأ من عملية مراجعة شاملة لاكتشاف ما في التراث من أدلة على نزوع الأمة نحو الوحدة. الهوية القومية لا تصنعها القرارات الفوقية

والرغبات الشخصية، بقدر ما يرتبط ذلك بالموروث الذي يؤكدها. يدرك الناس في أركان العالم أهمية الماضي في توازن الحاضر وضمان المستقبل ويحرص المهتمون بقضايا شعوبهم ومصيرها على الاهتمام بالتاريخ ووعيه وتنمية الإحساس به، لما في ذلك من الحرص على وحدة الشخصية القومية. فقد اعتبر الرئيس الفرنسي السابق ميتران أن نقائص التاريخ تقود إلى فقدان الذاكرة الجماعية لدى الأجيال الجديدة. في التراث تتحصن الأمة من الذوبان في الآخر، وبوعيها وقدرتها على الإبداع تستطيع أن تستفيد من تجارب الآخرين وتتمكن من تجديد هويتها، فيصبح حاضرها استمراراً طبيعياً لماضيها، وأساساً لانطلاقتها. فالتراث جزء من تاريخ الأمة وحين تفقد الأمة ارتباطها بتراثها ستجد نفسها وقد أضاعت شخصيتها مع تاريخها، وصارت لا تجارب لها تستفيد منها ولا خبرات تبني عليها خبرات جديدة.

ـ يتطلب الموقف النقدي من التراث التمسك بأفضل ما في الماضي من أصول تدل على العراقة، وما يصلح للتكيف مع جديد العصر والتفاعل معه وإعادة إنتاجه. وهو موقف يبتعد عن التكرار والقبول بالحلول التقليدية ويتجه نحو الإبداع بالاستناد إلى خبرات الماضي وتجارب الآخرين. وفي إطلالتنا على منجزات العصر لا نؤخذ بقوة ومستوى ما وصل إليه الآخرون على غاية لا تدرك من قبلنا، فليس عصياً على الأمة التي تتنطع لتطوير نفسها أن تجد أسلوبها إلى ذلك دون الوقوع في عملية تقليد سطحية فتجد نفسها وقد استسهلت الركون إلى الإقامة حيث يقف المستكينون في موقع التقليد والاستهلاك.

ــ " ــ

تتجلى عبقرية الأمة في جدلية الموروث والوافد في تمثل الوافد وإضفاء خصائصها الذاتية عليه وإدخاله في جملة معارفها وخبراتها. ومن جهة ثانية يطرح على الأمة سؤال لابد من الإجابة عنه بوضوح، كيف نفيد من التراث دون أن يكون قيداً يمنعنا من رؤية التغيرات، ويسعفنا في الانخراط بالعصر والإسهام في بناء حضارة إنسانية تحقق إنسانية الإنسان وتتقدم باستمرار؟

ــ " ــ

التعاطي مع التراث من موقع النظرة النقدية يعني تطويعه بحيث يغدو قابلاً للفهم من الناس. ليست العودة إليه تقرباً منه للاستيفاء في ظلاله والاستراحة في ربوعه للتغني بأمجاده، ولا باختيار موقع منه له ميزة عن غيره. العودة إلى التراث ليست للانغماس فيه والانسحاب من العصر، إنها لحظة يكون التراث جسراً تعبره ثقافة التغيير إلى عصر له خصائصه وأدواته واتجاهاته الخاصة به. فلا توقف عند كنوز التراث وهي وفيرة، وإنما متابعة لمسيرة الإبداع والبناء فوق آخر مدماك فيه، بعد تخير ما هو قابل للحياة فيه وللنمو. نعود إلى التراث لفضائل فيه يحددها الدرس المنفتح على المستقبل، لأسباب قال عنها الجاحظ "ولولا ما أودعت لنا الأوائل في كتبها، وخلدت من عجيب حكمتها، ودونت من أنواع سيرها حتى شاهدنا ما غاب عنا وفتحنا بها كل مستغلق كان علينا، فجمعنا إلى قليلنا كثيرهم، وأدركنا ما لم ندركه إلا بهم، لقد خسّ حظنا من الحكمة، وضعف سبيلنا إلى المعرفة. "لكن هذا يجب إلا يجعلنا نقع في الاستهواء ونرضى بما وقعت عليه أيدينا فيه، وكفى الله المؤمنين شر القتال. ليس التراث. كما قال حسين مروة في إحدى مقالاته . عملية اصطناع وافتعال اعتباطية، وليس هو كذلك هدفاً بذاته، وإنما هو في آخر المطاف إعادة اعتبار لما هو حي بالفعل من عناصره، لكي ندل على مكانه الواقعي والحقيقي من مسيرة التطور، لكي نرفع عنه الاضطهاد التاريخي الذي أصابه في بعض الظروف حيث الإرهاب الفكري الذي مارسته بعض الجهات في التاريخ العربي والإسلامي ويقتضي الأمر أن لا تتقيد عملية التحقيقي بلغة

زمن المادة التراثية، وتفسره بلغة زمانه دون أن تقربه من لغة الناس في الحاضر ليمكن إدخاله في حياتنا الفكرية كي يصبح جزءاً منه.

6 ـ ثقافة التغيير والخصوصية القومية

ترتبط قابلية الثقافات للتمايز والاستقلال ارتباطاً وثيقاً بتنوع سبل الحياة تنوعاً يصعب حصره. وأن ثمة جوهراً مشتركاً بين تعلم مجتمع من المجتمعات كيف يعمل، وبين معرفة الكيفية التي يغير فيها طريقة عمله. تضرب روث بنديكيت في كتاب "أنماط الثقافة" مثلاً على تنوع الثقافات واستمراره بما قاله لها ذلك الهندي عن أساليب الهنود الحمر في الحياة وتمايز عن الآخرين، "في البدء أعطى الرب لكل شعب كأساً من الفخار، وشربوا جميعاً جرعة الحياة كل من كأسه، إذ غمسوا جميعهم كؤوسهم في الماء. لكن، الكؤوس لم تكن سواء. وها قد تحطم كأسنا الآن، انقضى زمانه ولم يعد له وجود "37".

في العالم ثقافات، وليس ثقافة واحدة. فكما أنه يستحيل وجود شخصين متشابهين تماماً، فلا يوجد شعبين تتطبق خصائصهما الثقافية تماماً. وأن القول بإمكانية انطباع أمم الكون في ثقافة واحدة نوع من الهراء ومخالفة لمنطق الحياة والوجود. تنمو ثقافة كل أمة، أو كل شعب وتتجدد أو أنها تنحط وتزول تبعاً لإرادة أصحابها ووعيهم. من الثقافات ما يميل إلى الانغلاق والانكماش، ومنها ما يسعى إلى الانتشار والتوسع، ومنها ما ينعزل حيناً وينتشر حيناً آخر.

ـــ "ـــ

أن تحافظ بعض الأمم على خصوصياتها الثقافية هو أحد أهم سبل مقاومة التذويب الثقافي، واعتماد أساليب من المثاقفة والتفاعل بين الثقافات انطلاقاً من أولوية الأمة ووجودها على أية أولوية أخرى.

ـــ "ـــ

في كتابه اللامذكرات قال أندريه مالرو: في مجال التاريخ فإن الواقع الرئيس الأول الذي ساد السنوات العشرين الأخيرة . يعني بذلك منتصف القرن العشرين . هو في نظري أولية الأمة، وهو شيء يختلف تماماً عن الوطنية. وهو لا ينبني على التفوق ولكن على الخواص المميزة. وحين التقى مع ديغول لأول مرة عام 1943 بادره الأخير بقوله الماضي أولاً؟ أجابه مثل الكثيرين غيري اخترت فرنسا. إن اختيار الأمة يعني المحافظة على خصوصيتها. وأن تعيش الأمة خصوصيتها الثقافية يكون عاملاً هاماً لمواجهة أخطار النمذجة والاختراق، على أن يتم ذلك بعيداً عن التعصب والعصاب. في الوقت نفسه حيث ينتفي إدماج العالم في ثقافة واحدة فإن التخويف والترويج لصدام الثقافات أو حربها على أنه أمر لا مندوحة منه. ليس صحيحاً كما يقول ادوارد سعيد مستشهداً بما جاء على لسان إيميه سيزار الزنجي:

ـــ "ـــ

إن عمل الإنسان مازال في بدايته/ فمازال عليه أن يقهر كل هذا/ العنف الكامن في طيات شهواته/ فليس بمقدور جنس واحد احتكار الجمال/ أو الذكاء أو القوة وهناك/ متسع للجميع في ملتقى النصر "38".

ـــ "ـــ

يتفق العمل على الحفاظ على هوية الأمة وخصوصيتها الثقافية مع دافع من الدوافع التي تحرك السلوك البشري للحفاظ على توازن الشخصية وتكيفها المعروف بدافع الانتماء. ففي الإنسان الفرد والجماعة ما يشعره باستمرار بالحاجة إلى الانتماء إلى كل منظم، يشعره بوجوده وبجذوره فيه، وأن يعرف أن له مكاناً أكيداً في هذا الوجود، قد يشعر بالجوع وبالحرمان، لكنه لن يبتلى بأسوأ الأوضاع أي بالعزلة الكلية والشك.

لكـن المحافظـة علـى الخصوصـية الثقافيـة محفوفـة بالمخـاطر. فالمفارقـات فـي الإعـلام والاتصال تؤثر سلباً في حرية المعلومات وتدفقها، وفـي الرؤيـة الموضـوعية الدقيقـة للحقـائق والمشـكلات، وفـي توظيـف المعلومـات لخدمـة أغراض التنمية وتعزيـز الذاتيـة الثقافيـة للشـعوب والأمـم الفقيـرة. هـذا النظـام الـدولي للإعـلام والاتصـالات تحكمـه اعتبـارات دوليـة سياسـية واقتصادية واجتماعية وحضارية تجعله وجهاً من جوه النظام الاقتصادي الولي القائم من المخاطر التي تهدد الخصوصية الثقافية ما يرى في سلوك بـات يشـكل مصـدر قلـق لمعظـم شـعوب العـالم، يتمثل في سرعة انتشار أنماط سلوكية تنتشر على مساحة الكرة الأرضية، ليس في مجال المعلومات فحسـب، وإنمـا فـي أنمـاط حياتيـة أخـرى، الكوكـا كولا، الهمبرغر، الجينز، الكاوبوي، وميكي ماوس و... ومـا بـات يتصـدر الأمـاكن العامـة مـن الإعلان في واجهات المطاعم ومحال بيع الألبسة وغيرهـا. هـذه المظـاهر باتـت مصـدر تخـوف لا للبلدان الفقيرة فحسب، وإنما لبعض حلفاء أمريكا مـن الأوربيـين أيضـاً. بعـد افتتـاح مدينـة وولـت ديزنـي فـي فرنسـا، انقسـم النـاس مـن مؤيـدين ومعارضين. فنشرت مجلة لابوان الفرنسية مقالاً، بعنـوان، كيـف، نقـاوم أمريكـا جـاء فيـه: بالنبيـذ والشـره والموضـة تغـزو أوروبـا أمريكـا؟ وبخطـى محسـوبة أمريكـا الأقمـار الصـناعية والاتصـالات تغـرق أوروبـا... وحـين اجتمـع وزراء الثقافـة فـي الـدول الأوروبيـة فـي دلـف، والكونسـور الغنـائي الـذي نقـل بالأقمـار الصـناعية مـن هنـاك كانـت نجمتــه هــي نجمــة الــروك أنــد رول بــروس سبرغستين.. وعلى عشب ملعب ريختر كان ثمة 30 ألـف شـاب بـالجينز والقمصـان الموشـحة بأسـماء جامعـاتهم. وعنـد أقـدامهم آلاف علـب الكوكـا الفارغـة، وعلـى مسـرحية فرقـة ي. سـتريت ترطن بالإنجليزيـة شعاراً يؤذي كل قارتنا أولـه ولد في أمريكا. "39" وها إن عالم اليوم وخاصـة فـي موضوعات الثقافة واقع تحت السيطرة، فلا تغرب الشمس عن إمبراطورة الكوكا كولا أو أم تـي فـي، كما يقـول عـالم الاقتصـاد الهنـدي أمارتيـا صـن. "40" ثقافــة التغييــر المطلوبــة ليســت اســتهانة بـالموروث بقـدر مـا هـي بنـاء عليـه بعـد تنقيتـه وفحصـه للتثبـت ممـا هـو قابـل فيـه للتطـور، ولصلاحيته للتوظيف في عملية التقدم "لن يكون باسـتطاعتك أن تـرى التغيـر الحقيقـي إلا عنـدما يتغيـر النـاس أنفسـهم. ولـيس هـذا تغييـراً بـل هـو تطـور وتقدم، فعلـى الرغم مـن أن جـدران المدينـة القديمـة والقصـور الإمبراطوريـة والتقاليـد الثقافيـة القديمـة قـد ظلـت، فإنهـا اتخـذت وظيفـة جديـدة وروحاً جديدة، وحياة جديدة، لأن الناس يتغيرون". "41" التـراث يحفـظ للأمــة شخصــيتها ويســمح بتفجير طاقات أبنائها ومؤسساتها لتأمين شروط نهضتها. ويكون ذلك ممكناً وغير متناقض مع ما ذكرنـا، علـى أن لا تتخلـى الثقافـة العربيـة عـن مبدأين أساسين هما:

1 . الفكرة القومية، باعتبارها محور الثقافة العربية. فلا وجود لعالم بلا قوميات أو بلا أمم. فلا يمكن لأي تلفيق ميتافيزيقي. كما يقول أراغون ـ أن يحملنـا علـى قبـول التنـازل عـن هـذا الواقـع الحـي الـذي لا يتعـارض مـع مبـدأ الحفـاظ علـى الخصوصية الثقافيـة للأمـة مـع عمليـة تكيـف هذه الثقافـة مـع المستجدات علـى صعيد العالم، سيما وقـد صـارت السـمة العامـة للعصـر أنـه عصـر التفجر العلمي والتكنولوجي. فالتغيرات التي تحدث فـي جميـع مسـارات الحيـاة فـي الكـون تقتضـي تجديداً في كثير من أنماط السلوك والعيش لتحقيق التـوازن الـذي يحفـظ هويـة الأمـة... لا يمكـن أن يقـوم أي تفـاهم علمـي علـى غيـر افتـراض وجـود الأمم واحترامها. "42"

2 . اللغة العربية والتاريخ العربي مقومان من

مقومات ثقافة التغيير العربية، باعتبار الوعي بأهميتها من أهم شروط الوعي بخصوصية الثقافة العربية، بعيداً عن أي تعصب قومي، أو عداء أو اتهام لثقافات الأمم الأخرى. واختلاف الثقافات مصدر إثراء للإنسانية. فأي ثقافة تطمح للنمو وتسعى للعيش في هذا العصر لا يمكن لها أن تتنكر لثقافات غيرها من الأمم، أو ترفض أحدها. ويعلمنا التاريخ أن الأمة العربية دللت في الماضي على مرونتها في التعامل مع ثقافة الآخر، وتمثلها لها دون أن تتخلى عن خصوصيتها الثقافية.

في عملية التأكيد على الخصوصية الثقافية، لا يكون التقيد بالاختلاف والمحافظة عليه هو النقطة الحاسمة واعتبار التشابهات نتيجة مصادفة ليس إلا. فالأهمية الفريدة لثقافة من الثقافات لا تعني انعدام الحاجة إلى فهم الثقافات الأخرى ونفي تأثيراتها. إن التمسك بالخصوصية يجب ألا يفقد الأمة القدرة على الاستفادة من ثقافة الغير. يقتضي الأمر أن تجدد الثقافة في أساليبها بإدخال أنماط سلوكية تتناسب مع التغيرات الجارية في العالم، في مجالات مختلفة، في الأسرة والمدرسة وفي أساليب المعاملات الاقتصادية وفي الشارع، من خلال وضع تصور يؤكد على التفاعل مع التغيرات والمستجدات العالمية بعيداً عن الانكماش والتقوقع، وفي اتجاه يسمح بتطور ثقافة المجتمع دون التخلي عن الهوية القومية. يقتضي ذلك:

1 . تعلم النقد والاهتمام بالفكر النقدي في مختلف مؤسسات المجتمع، وعدم الركون للإطلاقية في الأحكام. ورفع قدرة المجتمع على الإنتاج. فالعلم قد يكتسب والمعرفة التكنولوجية يمكن حيازتها، لكن ضعف القدرة على الإنتاج قد يحول دون الاستفادة من هذا العلم ومن هذه المعرفة، فبذرة التخلف . كما يقول جورج قرم . ذات وظيفة رهيبة، تحول دون أن يكون لكل البريق الذي يصاحب الإنجازات التحديثية أية قدرة على استنبات تكنولوجية حديثة. "43"

—— ،، ——

2 . الاهتمام بالتعليم العالي والبحث العلمي، وربطهما بالمؤسسات الاقتصادية والاجتماعية، واعتبارهما ركيزة رصينة للبحوث المتطورة، بحيث يكونا مراكز للتعليم وإنتاج المعارف وتنشيط القدرات الإبداعية.

—— ،، ——

3 . إقامة نظام تربوي يهتم بتنمية القدرات الإبداعية وتنشيط التفكير. فلا سبيل إلى تخطي حواجز وموانع وسدود التخلف والتبعية إلا بتنمية القدرات الإبداعية على المستويين الفردي والاجتماعي. ويتطلب هذا النهوض بالعلوم السلوكية اعتماداً على دراسات معمقة تنطلق من رؤية شاملة للبنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لا الأخذ بمقاربات هذه العلوم واتجاهاتها جاهزة، لأنها ليست نتاج بيئتنا، وإنما هي نتاج قراءات ودراسات بيئات مختلفة ومجتمعات أخرى.

—— ،، ——

لا يعني هذا الابتداء من الصفر، فمواصلة الطريق تحتاج إلى معارف أنتجها الغير، لكن ينبغي الأخذ بها أو ببعضها بالمزيد من النقد، "للوصول إلى نماذجنا الخاصة فإذا ما التقى النقد والمعرفة "قامت سلطة العلم كأعلى السلطات" . "44"

—— ،، ——

4 . رفع مستوى إنتاجية الفرد والمجتمع بتنمية ثقافة الإنتاج مقابل ثقافة الاستهلاك. ويتطلب الأمر ثقافة تتبنى الحفاظ على الموارد، والحد من استنزافها. وتأسيس ثقافة بيئية تهدف إلى الحفاظ على البيئة لوقف الفتك بها نتيجة الأطماع، والجهل بأهمية وجود بيئة معافاة قادرة على تجديد نفسها، وتوجيه فعاليات الفرد والمجتمع ليكون استخدام المواد الأولية والطاقة عند إنتاج

السلع وتوفير الخدمات العامة في حدود أقل كمية ممكنة لتحقيق أكبر فائدة بأقل قدر من الموارد.

5 . الاهتمام بوضع المرأة في المجتمع، وإعادة النظر بدورها في مختلف المجالات، بخاصة بعد أن أخذت تخرج للعمل خارج المنزل، وما يترتب عليه من فائدة تعليمية لها وخبرات جديدة. ويرتب هذا معايشتها للعالم خارج المنزل لتكون فعاليتها أقوى تأثيراً. ولهذا أثره الذي يجب القبول به المتمثل بتحصيلها دخلاً مستقلاً يفترض أن يدعم وضعها الاجتماعي في الأسرة وفي المجتمع. وفي هذا ما فيه من أثر على تربية الأبناء والوفاء بحاجات الأسرة، وفي تحسين مستواها الصحي والمعيشي.

7 ـ خاتمة:

ثقافة التغيير القادرة على إنجاز المشروع القومي العربي حاجة إنسانية حضارية، في المقام الأول، في عصر التفجر المعرفي والتكنولوجية العالية التطور. وتتطلب جهداً عربياً متقدماً للتكيف مع العصر والإسهام في الحضارة الإنسانية لمغالبة أساليب الهيمنة والتسلط، ولمناضلة النزعة الاستهلاكية وأخلاقياتها لتجاوز مرحلة التقليد والاتباع والتخلص من حالة التخلف. يقتضي الأمر النظر إلى تعلم الإبداع وتكوين الشخصية المنتجة على أنهما أهم عناصر النجاح والانطلاق نحو بناء ثقافة التغيير، على أن يتم ذلك من خلال عملية تنموية شاملة هدفها ومحورها الأساس الإنسان العربي، متوجهة إليه ومؤكدة على وحدة الشخصية القومية للأمة العربية، قادرة على إيقاظ قوى الإبداع في مجالات العمل العربي كافة. والأخذ بالحسبان أن إنجاز المشروع الحضاري العربي لا يكون ممكناً وفعالاً بالعمل التنموي القطري مهما حشد له من إمكانات، وإنما من خلال عمليات توحيدية مستمرة تحميه من مخاطر الاستفراد به وتزييفه. وأن أي جهد قطري لن يكون إلا سباحة بعكس التيار، وخارج الحركة العامة للتاريخ "حركة التجمعات البشرية الكبيرة". ثقافة التغيير تكون من خلال استراتيجية عربية موحدة تصنعها الجماهير بإرادتها وبوساطة تنظيماتها الذاتية، لا بعرضها عليها من أية سلطة مهما ادعت بأنها تملك من قدرات توهم نفسها بامتلاكها وتطلب من الآخرين التسلح بها. هذا المشروع بحاجة اليوم أكثر من أية مرحلة أخرى إلى النمو في أجواء من الحرية والديمقراطية، وإلى عمل جماهيري جاد تصنعه الأمة عبر الممارسات الدائبة لرفع كل وصاية عليها، بإتاحة فرص من الحرية والعمل المحصن بالرقابة الديمقراطية. وهذه الاستراتيجية ينبغي لها أن تقوم على الإبداع وتنمية الفعل المبدع في عملية النهوض القومي، مع ما يترتب على ذلك من رعاية واهتمام يستلزمان تطوير وسائل البحث التربوي والاستفادة من المواهب ورعاية المبدعين بتوفير أجواء تضمن حرية البحث وتدعمه.

***

الهوامش والاستشهادات:

1 . *عبد الطيف، كمال: العالم بعد 11 أيلول ت ص 30 . مجلة الاجتهاد . ع 54 . عام 2002.*

2 . *كولينز، جوزيف ج: الثقافة العسكرية الأمريكية . ص 29 . ترجمة بدر الرفاعي . الثقافة العالمية . ع 99 . 3/ 2000.*

3 . *كريذروس، مايكل: لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة . ص 59 ، 58 . عالم المعرفة . 229 . الكويت 1998.*

4 . علـي، نبيل: الثقافة العربية وعصر المعلومات . عالم المعرفة ع 276 . الكويت 2001.

5 . الموسوعة العالمية الفرنسية: سوسيولوجية الثقافة . ص 96 الفكر العربي المعاصر . ع.1

6 . راتنر، كارل: ثلاثة تيارات في علم النفس الثقافي . ص 157 . ترجمة كمال شاهين . الثقافة العالمية . ع 101 . 2007./7

7. كاوتري، هوبن: الذاتية الثقافية في التنمية . ص 23 . ترجمة انطون خوري . التربية الجديدة . ع 25 . 1982 .

8 . السابق: ص .24

9و10 . كريذروس، مايكل: م س . ص7.

سلام وستفاليا: وستفاليا إحدى مقاطعات بروسية الغربية سميت المعاهدة التي وقعت في 1648/10/24 باسمها، وذلك في نهاية حرب الثلاثين بين فرنسا وهولندة من جهة، وإسبانيا والإمبراطورية الرومانية المقدسة من جهة أخرى. وأعادت المعاهدة صوغ العلاقات السياسية والدينية في أوروبا وضعت المعايير الأولى للدولة الحديثة. وبموجب بنودها منحت السيادة والاستقلال الكاملين لكل دول الإمبراطورية الرومانية المقدسة، وجردت الإمبراطورية الرومانية من معظم سلطاتها تقريباً.

11 . عبد الملك، أنور: ملاحظات حول مفهوم الخصوصية . ص 65 . الكرمل . ع .53

12 . مور، ريبيكا: العولمة ومستقبل السياسية الأمريكية إزاء حقوق الإنسان . ص 53 . ترجمة أماني دوريش . الثقافة العالمية . ع 99 . 2003./3

13 . السابق: ص .54

14 . كليفتون أندرسون: الهندسة الوراثية . ص 100 . ترجمة عبد الرحيم محمد . الثقافة العالمية ع 103 . 2000./10

15 . العالم، محمود أمين: ملاحظات حول الثقافة العربية . ص 8 . الوحدة ع 102./101

16 . النقيب، خلدون: المشكل التربوي والثورة الصامتة . ص 76 . المستقبل العربي . ع 174.

17 . غليون، برهان: نحو سياسة ثقافية جديدة . ص 22 . الفكر العربي المعاصر . ع 1.

18 . الجابري، محمد عابد: المسألة الثقافية . ص 30 . مركز دراسات الوحدة العربية . بيروت ..1994

19ـ الجابري، محمد عابد: الثقافة العربية اليوم ومسألة الاستقلال الثقافي . ص 12 . المستقبل العربي ع.174

20 . زكريا، فؤاد: الفلسفة والدين في المجتمع العربي المعاصر . ص 94 . بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الأول . مركز دراسات الوحدة العربية . بيروت . .1985

21 . بلقزيز، عبد الإله: مقدمات لتحليل عوامل إخفاق المشروع النهضوي العربي . ص 30 . الطريق ع1 / .57

22 ـ مركز الإنماء القومي: استراتيجية التنمية الحضارية . ص 10 . الفكر العربي المعاصر ع.1

23 . قرني، عزت: العدالة والحرية في فجر النهضة العربية . ص 7 . عالم المعرفة ع 30 . الكويت .1980

24 . ضاهر، عادل: دور الفلسفة في المجتمع العربي . بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الأول . مركز دراسات الوحدة العربية . بيروت .1985

25 . جعيط، هشام: الثقافة والسياسة في العالم العربي . دورية جدل الإسلام والسياسة . دار غاليمار . باريس . .1991

26 . عرودكي، بدر الدين: مقابلة مع جاك بيرك . ص 281 . الفكر العربي ع.2

27 . صن، أمارتيا: التنمية حرية . ص 278 . ترجمة شوقي جلال . عالم المعرفة 303 . الكويت 2004 . .28

28 . المصمودي، مصطفى: النظام الإعلامي الجديد . ص 173 و191 . عالم المعرفة 94 .

الكويت 1985.

29. مركز الإنماء القومي: م.س.ذ. ص 11.

30. قرم، جورج: الشركات متعددة الجنسيات ت ص 19. الفكر العربي ع 17.

31. صفدي، مطاع: عصر الاستشهاد الثقافي. ص 17. الفكر العربي المعاصر ع 13.

32. عبد الدائم، عبد الله: في محاضرة له في مؤتمر تطوير التعليم ما قبل الجامعي بدمشق 1986.

33. الحافظ، ياسين: الهزيمة والأيديولوجية المهزومة. ص 264. دار الطليعة بيروت 1979.

34. السابق: ص 177.

35. وانغ، زيانهونغ: العادات الشعبية في بكين. ص 61. ترجمة حسن عباس. الثقافة العالمية ع 25. 1985/2.

36. الجابري، محمد عابد: التراث وتحديات العصر. ص 73. المستقبل العربي ع 69.

37. كريذروس، مايكل: م.س. ص 38.

38. الغنام، محمد أحمد: من أجل تربية أفضل. ص 9. التربية الجديدة ع 25.

39. عبد الدائم، عبد الله: من رسالة باريس. ص 176. الثقافة العالمية ع 25.

40. صن، أمارتيا: م. س. ص 284.

41. وانغ، زيانهونغ: م. س. ص 61.

42. عدد من المؤلفين: في الثقافة محاضرات اليونيسكو. عدد خاص من مجلة المعلم العربي. دمشق 1955.

43. قرم، جورج: التنمية المفقودة. ص 14. دار الطليعة بيروت 1981.

44. الصفدي، مطاع: م. س ص 13.

مراجع البحث ومصادره

أولاً: الكتب:

1. الجابري، محمد عابد: المسألة الثقافية. مركز الدراسات الوحدة العربية. بيروت. 194.
2. جعيط، هشام: الإسلام والسياسة. دار غاليمار. باريس 1991.
3. الحافظ، ياسين: الهزيمة والأيديولوجية المهزومة. دار الطليعة. بيروت 1979.
4. صن، أمارتيا: التنمية حرية. ترجمة شوقي جلال. عالم المعرفة. الكويت 2004.
5. عبد الدائم، عبد الله: محاضرة في وثائق مؤتمر تطوير التعليم ما قبل الجامعي الثاني. وزارة التربية. دمشق 1986.
6. علي، نبيل: الثقافة العربية وعصر المعلومات. عالم المعرفة. الكويت. 2001.
7. قرم، جورج: التنمية المفقودة. دار الطليعة. بيروت 1981.
8. قرني، عزت: العدالة والحرية في فجر النهضة العربية. عالم المعرفة. الكويت. 1980.
9. كريذروس، مايكل: لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة ترجمة شوقي جلال. عالم المعرفة. 1988.
10. كيلش، فرانك: الانفوميديا ت ترجمة حسام الدين عيسى. عالم المعرفة. الكويت. 1998.
11. مجموعة من الكتاب: بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الأول. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت 1985.
12. مجموعة من الكتاب: نظرية الثقافة: ترجمة علي الصاوي ـ عالم المعرفة. الكويت 1997.
13. المصمودي، مصطفى: النظام الإعلامي الجديد. عالم المعرفة. الكويت 1985.

ثانياً: الدوريات:

1. الاجتهاد: العدد 54.
2. التربية الجديدة: العدد 25.
3. الثقافة العالمية: الأعداد: 25. 99. 101. 103.
4. الطريق: العدد 1/57.
5. الفكر العربي: العددان 2 و17.
6. الفكر العربي المعاصر: العددان 1 و13.
7. الكرمل: العدد 53.
8. المستقبل العربي: العددان 69. 174.

9 . المعلم العربي: دمشق 1955 .
فـي الثقافـة . محاضـرات
اليونسكو . ترجمة سامي
الدروبي.
10 . الوحدة: عدد مزدوج 101 و 102.

(*)- فاز هذا البحث بالجائزة الثالثة لمسابقة الموقف الأدبي لعام 2004.

■■■

الأشكال الحديثة للنقد

"من المعجم الموسوعي للعلوم الإنسانية"

أندريه أكون
ترجمة: د.محمد لخضر زبادية

قمنا بترجمة مقال من "المعجم الموسوعي للعلوم اللسانية" الصادر سنة 1972 وهذا المقال موسوم "الأشكال الحديثة للنقد" قمنا بترجمته من الفرنسية إلى العربية وصاحب هذا المقال أندري أكون "أستاذ مساعد في علم الاجتماعي جامعة السربون (باريس 5)".

الأشكال الحديثة للنقد

في سنة (1947 نشر "جون بول سارتر" (Jean. Paul. Sartre) نصاً مدوياً؛ كأنه صوت بوق متسائلاً: "ما هو الأدب؟" (Qu, est ce que la Litterature)[1] نحن في اليوم الموالي للحرب، وللمقاومة، في فرنسا كئيبة، حالمة برؤية، آخرين وخلافاً عنها كانوا يمثلون أول أدوارها التاريخية التي تعودت على أن تكون جزءاً من فهرسها،

وكان مفكروها حيارى يبدو أنه محكوم عليها بتعويض عجزهم الكلي بالهذيان الإيديولوجي؛ ولهذا وجدنا "جون بول سارتر" (Jean. Paul. Sartre)[2] قد بين حرمان الكتابة من كل نهاية أدبية ظاهرة. والتعريف بوصفه مأخوذاً من الوضعية السياسية في مقدمة العالم، وبفضل العمل النضالي يستطيع الكاتب أن يلج خبايا التاريخ وسخرية أدب، هذه هي وظيفته، ويتحتم عليه أن يكثر من ضجيجه، ومن هيجانه. وبعد اثنتين وعشرين سنة، أي سنة 1969 ظهرت لسارتر الكفاحات الحقيقية، والسرية للعالم الاجتماعي، إذ وجدناه خلال نقاش علني يبوح: ماذا يستطيع كتاب أمام موت طفل؟ ومن يحث

---

(1) *Anddre Akoun A ete professeur au lycee de reims puis au lycee Janson des Sailly (Paris) Actuellement maitre assistant de Sociologie a la Sorbonne (Paris v) Aparticipe a l,histoire de la philosophie (Hachette), sous la Direction de Jean Mistler et Francois chatelet (chapitre sur la sociologie t III) la philosophie, la ociologie (C.E.P.L.? Paris 1970).*

(2) *Jean Paul Sartre: Qu est ce que la literature? (coll Idees Galhimard Paris 1947).*

علـى أشـكال أخـرى مـن الالتزامـات، إلـى أشـكال أكثر مباشرة.

أدب ونقد

هذه النظـرة السريعة للأشياء تستطيع جعل التصـديق بـأن خـلال ربـع قـرن، كـان موضـوع الالتزام قد سيطر على الأدب لينتهي إلى التحقيق المحرر من الأوهام لفشله، وليس بصحيح إذا ما أمعن النظر من قريب نتبين كيف أصبح الأدب، فيمـا تحتويـه أشـكاله الأكثـر أصـالة، والأكثـر خصوصية.

فمنذ نهاية الحرب الأخيرة أصبحنا مجبرين علـى أن نلاحـظ أن الأدب قـد سـلك طريقـاً آخـر مختلفاً عمّا أشار إليه سارتر، الذي كان خاضعاً علـى الأقل إلـى مقتضيات التنبؤ الثوري، أو إلـى الشرعية المحافظة، مشدداً ابتعاده عن الأحداث، الظـروف، مجازفات الوقت، فهـو لـم يتنـازل عـن دعوتـه الثوريـة؛ لأنـه كمـا يقـول مـوريس بلانكـو (Maurice Blanchot): "كل كاتب يصدر عن فعل الكتابة، وإذا ما كتب لا يدفع إلى التفكير: أنا الثوريـة... فـي الحقيقـة لا يكتب"(1)؛ لكنـه بوجـه آخر حدد الانقلاب الذي ينبغي له تحقيقه: أخل تنسيق الكـلام، بـدل المنـاطق التقليديـة الكتابيـة، وضع نهاية لسلامة التزاوج الرجل وكلمته، فالأدب اليوم هو في الأساس، ممركز على استحالة فصل فعل الكتابة، مستفهماً أن هذا الفعل مثير: فالكتابة لم تعد تفضل "الوظيفة الشعرية"[1].

والوظيفة النقدية، ومنذ الآن فصاعداً، أصبح الإنتـاج منشـغلاً بتأمـل دائـم، فيمـا يتعلـق بـه مـن إعداد، أو علـى عجزه فـي أن "يكون". النقد، هذه اللغة عن لغة، هذه الكتابة عن كتابة، ربما أصبح تأخذ من الأشكال، الأكثر أهمية فـي أدبنـا "أدب فـال فـاليري Valery": "إن الأدب نفسـه هـو موضـوع مفروض". استنتج "هيجل" (Hegel) منه موت الفن بين هذا التبدل للعقل موضحاً ذلك في مؤلفـه "علـم الجمـال" (Esthetique): "حاجياتنـا الروحيـة، الفـن لـم يعـد يجلـب الإضـاءات التـي بحثـت عنهـا شـعوب أخرى، ووجدتها. فحاجياتنا ومصـالحنا قـد توزعـت فـي الكـرة الأرضـية، ولإرضائها يجب أن نعمل ما في وسعنا مسلحين بالتبصر، والأفكار، وبالمجردات المطلقة".

وفي هذا السياق لم يعد الفن فيما هو حق "حي" في الحياة يحتل تلك المكانة التي كان يحتلها في ما مضى، وهذه التصورات العامة، والتأملات هي التي نالت التفوق؛ ولهذا السبب نحن اليوم ملزمون بأن نستسلم للتأمل، والتفكير في الفن، والفن نفسه، كما هو في أيامنا هذه لا يصلح إلا أن يكون أداة التفكير".

هل يجب أن نستنتج بأن الفن اليوم قد ضيع قدسيته، كما أنه ضيع علة وجوده؛ لأن العقل قد وصل أخيراً إلى معرفة الذات، ولم يعد ضائعاً في إنتاجاتـه، ويمكـن التعرف عليـه فـي كلمـة واحـدة وهي: إنه أصبح معبراً عن نفسه؟.

عالم الإشارات فقد ألفته

مـا يجب فهمـه عن هـذا العـالم استمد مـن نظـام آخـر، فـاليوم لـم يعـد الإنسـان مفتونـاً بالإشـارات، والرمـوز التـي كـان يسـتهدفها، لكنـه يتجه تحو تأثيرها، ولم ينته إلى سبر سر وجودها، ووظيفتها الفن لم يمت، وإنما أصبح نقداً، وأخذ شـكلاً اسـتفهامياً: "مـا هـو الفن؟" الإنسـان يضـع الإشارات وفق التصورات التي جعلها في صالح المسألة: "ما هي الإشارات؟" يتكلم ليتبين: "ماذا يعني التكلم" وهناك قليل من الكتب الحديثة القيمة التي أولت الألفاظ عناية خاصة، ورغم ذلك لم يسدها اضطراب؛ لأن أصحابها لم يكونوا يعبئون بما يوجه إليهم من نقد، ومن جهة أخرى يكفي

(1) - *posie dans son sens grec primordial signifie "creation".*

ذكـر أعمـال "مـوريس بلانكـو" (Maurice Blanchot) "جـورج بتـاي" (George Batalle)، "بيـار كلوسوسكي" (Piere Klossowski)، لتقبل هذه الظاهرة بأن النقد يمكن أن يكون أيضاً إنتاجاً أدبياً، إنتاجاً يسأل وينـازع نفسـه، ونحـن نـرى فـي هذه الحركة الغير منتهية إلى أي مشروع مستحيل لتوضيح الرموز التي اخترعها الإنسان الكتابة هي اليوم مكرسة.

—— ،، ——

وتعليقا على تعليقة الذاتي، وخروج النص بدون انقطاع إلى نص النص، يكشف بأن عالم الإشارات لـه عتمته الخاصة، يعني وجود المستقل، وأن اللغة ليست بهذا المكان المألوف حيث يضئ الفكر، لكن حقيقة ثابتة تؤسس حقيقة، مزدوجة، بحيث يكون كل شيء استعار.

—— ،، ——

ونحن اليوم في هذه الأزمنة، حيث التحليل النفساني كشف عن ما هي الآلات التي عملت وراء الموضوع الذي كـان يحسب نفسه بإعجاب منبـع تصـرفاته، وماهيـة البلاغـة المستترة التـي أمـرت ببلاغـة واضـحة للـنص الظـاهر ففـي هـذه الأزمنـة حيـث اللسـانيات أجبـرت علـى تبـديل لعلاقتهـا باللغـة مبينـين بأننـا بعيـدون عـن كوننـا الأداة الملاءمــة، أو التــي لا طائــل مــن ورائهــا لأفكارنا، فاللغة تفرض تنظيمها الذاتي للعالم الذي يحمـل عـبء التـدليل بهـا رافعـاً الـوهم مـن جهـة الموضوع للسيطرة على الذات، من أجل اكتشاف أن آخر يتكلم عنه رافعاً الفكرة الوهمية عن الواقع الذي تعبر عنه الألفاظ التي ترمز إلى اكتشـاف أن الإشــارات هــي التــي تــنظم الواقــع، وبصــفة خاصـة تخلقـه، فالكاتب لـم يعد باستطاعته حتّى وإن لـم يقـم بفعلـه، إذن فلنكتـب بكـل تلقائيـة "مـا نتكلم" وهذه السلبية قد أشار إليها "كافكا" (Kafka) من قبل: "أكتب خلافاً ما أتكلم، أتكلم خلافاً ما أفكر، أفكر خلافاً ما يجب أن أفكر، وهكذا في تعاقب مستمر حتّى أصل إلى ظلام أكثر حلكة".

النقد لم يعد بإمكانه أن يكون تعليقاً على الإنتاج

النقد، في مظاهره الأكثر جدية، لا يستطيع البقاء كما كان عليه (وبأن بقي أيضاً، في مستوى أنبائه الصحفية، حيث الهدف هو التصريح بوجود كتاب) وللعلم فإن التعليق على الآثار يتأتى من حساسية مرتجفة، ومميزة، والذي يمنح لنفسه مهمة الكشـف للقـراء ذوي موهبـة بسـيطة عـن الروائـع السـرية، والحقـائق المخفيـة تتمـة لمـا قالـه "ميشـيل فوكـول" (Michel Foucault)[1] أن يقول لنا:

"يجـب تلخـيص نـص قـديم كمـا هـو فـي الظـاهر، ونقلـه إلـى نـص آخـر كثيـر التفاصـيل، بحيث يكون في نفس الوقت معبراً عن الأصالة والمعاصـرة" مثـل هـذه المهمـة ترتكـز علـى الفكـرة التـي تتجلـى فـي الـنص المـأخوذ مـن الخطـاب بوصفه معبراً عن المحتوى[2]؛ غير أنه بالطبع لم يوفق إلى ذلك من جراء طبيعة الأسلوب، صحيح أن الألفاظ تتعامل مع معاني مختلفة، وتثير دائماً هالة من المعاني، فالتعليق بفصل الدال والمدلول، (le significant et le signife)، فيكون الأول معبراً عن الثاني، وهكذا يستقر في الفضاء الذي خصصـه لنفسـه؛ غيـر أن هـذا التنـاقض الظـاهر بـين الـنص، والمعـاني يولـد انخلاعـاً لا بـأس مـن إلغائــه وهــذا مــا ســماه "فوكــول" (Foucault) "بضـعف الفيض" فيض المدلول؛ لأن التعليق لا ينتهي من اختراع معاني جديدة: ففيض الدال؛ لأن هذه المعاني الجديدة لا يمكن أن تكتشف إلا

---

(1) - *M.Foucault: Naissance de la clinique (P.U.F Paris, 1965).*

(2) *Utilisant les categories de la linguistique on dira le texte pris dans sa letter est significant et que le sens du texte (son contenu) est le signifie.*

من طرف تحقيق في النص، هذا الذي يبرز عن طريق هذا الحدث، كأنه يتسم بالاستمرارية.

التعليق
يتطلب فصل النص والمعنى

حينما يفصل النص والمعنى، الخطاب والرسالة، لا يوجد من يوفق بينهم فكل واحد هو في حالة دائمة متجاوزاً للآخر. فزيادة المدلول تزلج، وتدل على زيادة الدال الذي بدوره يسمح بزيادة جديدة للمدلول... الانفصال بين النص والمحتوى، . الدال والمدلول ؛ فهو في واقع الأمر يجعلهم يعملون بطريقة تلقائية، فكل واحد يعبر عن ذاته.

مبادئ التعليق

وعند مبدأ التعليق توجد فكرة قائلة بأن النص هو الناقل للفكرة التي سبقته، ومالت عنه: "يأمل المؤلف أن لا يسلم كل رسالته إلا بعد فك رموزها السرية، ولا يمكننا الامتناع عن القيام بتقريب يكشف لنا عن أصل هذا الشكل في التفكير، وأصله التاريخي بين التعليق والتفسير الديني. فالتعليق يعيد ثانية لمستواه عملية التفسير الذي يبحث عن فك رموز الإلهية في الفعل الذي يجلبها، ويخفيها في نفس الوقت. فبنية التفسير التي تنفتح على ما لا نهاية التعليقات، والغموض الناجم من الخطاب نستطيع تلخيصها على النحو التالي: (أ إله، فكر النقي.) Dieu, pure pensee (ب) الفعل (الكتاب العالم (Le livre, le monde) Le verbe الذي يظهر الإله، ويخفيه في نفس الوقت (ج) الإنسان يفسر، (L, homme interprete أي هو الذي يدرك الفعل، يقرأ الكتاب ويبحث عن فهم ما وراء فكر الإله.

— ‘‘ —

ويبقى هذا الأسلوب خاضعاً لفلسفة كلاسيكية، والتي من خلالها لا يكون هذا الأخير إلا أداة، فتناقض المفسر هو أنه يرى نفسه مجبراً على وضع إمكانية الوجود للإنتاج في الواقع. بحيث أن الألفاظ لا تفي بالمراد أثناء الترجمة.

— ‘‘ —

وهذا ما دونه "ملا رمي" (Mallarme) لما كتب: ف "(فيلي غريفين" (Fviele griffin) "إذا ما اتبعتكم فأنتم تسندون مزية الخلق للشاعر، إلى عيب الأداة التي يتلاعب بها، ونفترض أن تكون اللغة ملائمة لترجمة فكرة، ستلغي الأديب الذي يدعي من خلال عمله أنه سيد كل الناس(2) لكن "ملا رمي" يعلم أن الأمر هنا لا يتعلق بالنقص، وإنما يتعلق بطبيعة اللغة نفسها التي توجد خارج هذا اللبس الذي يسمح بلعب الدلالات التي لا تتمكن من أن تدل على شيء، فالإنسان دائماً يقول شيء آخر يختلف عمّا يقال، ويوظف مجازياً هذا اللبس الذي يجعل من الدال عدة معانٍ ممكنة فهو مصغر في اللغة الناطقة؛ لأن الرسالة، وسياق الكلام الحالي يحتفظان بالصلة التي تمنع عامة الإبهام، وإذا قلت "إلى الماء" هو أكيد أنه أمام مسبح، فإني أدعو إلى الغطس، وأنه أمام موظف الخمارة الذي يقدم لي الويسكي، فإني أطلب منه أن يفرغ الخمر التي يقدمها لي، فالأمر مختلف في الإنتاج الأدبي كما سجله "بارث" (Barthes) ملخصاً تعليمات "رومان جاكوبسون" (Roman Jakobson)[1]عن الرسالة الأدبية

---

[1] - *R.Jakobson ne en 1896 en Russie aete le fondateur du cercle linguistique de moscou1915 et participa alecole des formalists russes depuis 1939 il vit aux etats-unis ou, il est professeur de linguistique et de litterature slave (Harvard et Massachusetts Institute of Technology) voir notamment: Essais de linguistique generale (Minuit, Paris, - 1963); Ala recherché de l,essence du langage in Diogene n,51965 un. microscopie du denier spleen dans les fleurs du mal in tel quell n,29 1967).*

"اللغة الرمزية التي تنتمي إليها الآثار الأدبية، هي عن طريق التشكيل لغة جمعية فالرموز جعلت بصفة عامة بحيث يكون كل لفظ، كل إنتاج تتولد عنه معاني عديدة...".

—— " ——

المؤلف هو دائماً خارج عن السياق الكلامي الموضوعي (الحالي) . أو بالأحرى يكون سياقه متنوع لأنه هو القارئ نفسه؛ غير أن سياقه يبقى غريباً عن الأثر . فالأثر هو دائماً خارج عن الوضعية، خارج عن العالم.

—— " ——

... لكن لا نستطيع فصل الدال والمدلول، النص والمعنى.

ولنستخلص ما ينكره التعليق، هي الحقيقة نفسها للغة التي من خلالها بين "سو سور" (Saussure) بأن الإشارات التي من بينها اللفظ هو الذي يشكل نظامها؛ فهي ليست لها صلاة مباشرة بالأشياء المرجعية، فالإشارة لا توجد بين الشيء والاسم؛ غير أن مفهوم "المدلول" هو صورة صوتية "لدال"، فالمدلول والدال هما إذن ليسا بنظامين مستقلين، لكنهما يشكلان واجهتي الإشارة، وهكذا تمكن سو سور من كتابة "اللغة هي مشابهة لورقة من الورق، الفكر هو الواجهة، والصوت هو الظهر، لا نستطيع قطع الواجهة دون قطع الظهر"(3) وامتد هذا التعليم إلى دراسة الأدب، وقد استخلص "جون ريكاردو" (Jean Ricardeau)[1] . في ندوة "سريزي" (Cerisy)[2] سنة 1966، بأنه إذا ولد المدلول مع الدال؛ فإن النقد هو أيضاً لن يتمكن من تمييز المدلول (الذي هو مقصوص الخيال) عن الدال (طريقة القص، الحكاية وهكذا نجد "ريكاردو" قد اكتشف ثانية ما قاله "فاليري" (Valery) من قبل إذ يبدو لنا أنه كان عظيماً في أبحاثه إذا ما قيس بشعره المصطنع.

وفي واقع الأمر أن فاليري كان معترضاً على الفهم القديم للفن بوصفه تعبيراً عن معنى كان قد سبقه إذ لفت النظر إلى أن الإنتاج قد نجم عن الضروريات نفسها للكلام المكتوب، وليست الأفكار هي التي تؤدي إلى النصوص كما ورد في مؤلفه "اتجاهات البوصلة" (Rhumbs): "الفكرة الرائعة، المؤثرة شديدة الإنسانية (كما تقول الحمير) تأتي أحياناً رغبة في ربط مقطعين شعريين، وتطورهما".

الأثر المكتوب لا يمكن أن يعيد إلا نفسه

الكتابة أصبحت مزودة باستقلال جذري بالنسبة للعالم، وفي الواقع لا شيء يسمح للناقد بمواجهة الإنتاج ليبين حقيقة، أو ما يشبه هذه الحقيقة؛ فمعيار صحة الإنتاج يتجلى في علم النقد الذي وضعه وفق قوانين الكتابة، وليس انطلاقاً من تلاؤم مفروض كأنه مثالي بين الكلمات والأشياء. وكتب فاليري أيضاً في مجلة "كما هي ا" (Tel quell):

"خرافات أدبية! وهكذا أسمي كل الآراء التي تشترك في نسيان الحالة الفعلية للأدب، كذا الوجود، وعلم النفس للأشخاص، هؤلاء هم أحياء دون إحساس وفي "اتجاهات البوصلة" (Rhumbs)؛ أي الغموض في الأفكار التي تخفي عبارات مثل "رواية نفسانية" "حقيقة ميزة التحليل" لماذا لا نتكلم عن الجهاز العصبي للوحة الفنية "جوكوند" (Joconde) "ليوناردي فانسي" (Leonard de vinc)، وكذلك عن إيمان إلهة الحب والجمال لجزيرة ميلو" (Foie de venus de

---

(1) J.Ricardou ecrivain et critique member du comite de la revue Tel quell: I,observatioire de Cannes (Minuit Paris, 1961) Problemes du nouveau roman (seuil, Paris, 1967) la prise de Constantinople minuit Paris 1967).

(2) Les Travaux du colloque de cerisy ont paru sous le titre les chemins actuels de la critique coll 10/18 Paris 1968.

Millo)"؟، وكيف لا نشترك مع الشواهد التي قالها "جرار جنيت" (Gerard genette) الذي يعد واحداً من أهم نقاد زماننا رافضاً التفسير النفسي لـ:"جاك شاردون" (Jacques Chardonne) المتعلق ب: "أميرة كليفس" (Cleves): "التفسير مغر، وليس عيباً أن تنسى السيدة كليفس مشاعرها إزاء زوجها، فهذه المشاعر تشبه مشاعر "نيمور" (Nemours) الغير حقيقية، لكنها مجرد أحاسيس مستمدة من الخيال، والأسلوب، أي عواطف تضني كل النصوص التي تبينها القصة"(6)، فكل إنتاج حتّى وإن كان يستهدف العالم، حتّى وإن كان مشروعه انعكاساً له، فهو دائماً في نفس الوقت يستكشف الفضاء الخاص للغة، التي تعبر حقيقة كتابة الأدب، ولا أحد بإمكانه أن ينكر بأن النقد المعاصر قد تعلم من "فاليري" وقبله "ملا رمي". وفي واقع الأمر أن الأدب ليس فقط مجرد لغة، بل هو لغة مكتوبة، وأعمال "جاك دريدا" (Jacques Derida)[(1)] تتسم بالعمق، ولصعوبتها كان تأثيرها بطيئاً في الفكر المعاصر، والواضح أن أعماله هذه قد أشارت لهذه الاستحالة في إرجاع الكتابة إلى لفظ متصلب، وتقليل كهذا كان في الطريق المستقيم لهذه الفلسفات المعبرة التي منها وجدنا بأنها وراء حركة التفسير التي ترى أن الفكر له السبق المطلق من حيث المقصد، وقبل ذلك كان جامداً وهكذا عرفت الكتابة والكلام بأنهما أداتان لتفسير الفكر والروح".

---

(1) *ce qui est al,ouvrage dans l,ecriture n,est pas un je comme le note M.blanchot apropos de Kafka: "il est entre dans la literature des qu,il apu substituer le il au je"; et Blanchot ajoute: "I,ecrivain appartient aun langage que personne ne parle qui ne s,adressa apersonne qui n,a pas de center qui ne revele rien l,espace litteraiae (livre de poche Paris).*

دراسة طريقة التنسيق وتنظيم النص.

فالنقد لم يتخل عن الفكرة القائلة بأن الأثر في نشأته ما هو إلا نص مكتوبة، ولا يستطيع أن يعطي لنفسه مهمة أخرى، غير دراسة حالة وجوده، وحالة تنظيم النص، والبحث عن الشعب التي من خلالها تتأسس سلاسل من الرموز، طرق الترتيب الوحدات الدالة، وتغيراتها المنتظمة، متخلياً عن كل تفسير للمعنى، فهو محكوم عليه بالحديث عن فكر الآخرين.

فالناقد مدعو إلى القيام بتحليل للمدلول، لكن لا شيء يجبره على معامله هذا المدلول باعتباره مضموناً أي وضعه في قطيعة مع الدال، وهذا ما أراد "فوكول" (Faucault) أن يذكر به: "أليس بالإمكان القيام بتحليل بنيوي للمدلول الذي يستخلص من حتمية التفسير مبقياً على التطابق الأصلي للمدلول والدال؟ وعندئذ يجب التعامل مع عناصر علم الدلالة لا بوصفها محوراً تلقائياً لمعاني متعددة، وإنما هي كقطع وظيفية مشكلة تدريجياً منهجياً. ومعنى اقتراح لن يكون محدداً بذخيرة من المقاصد التي تحتويه، كاشفاً عنه، ومتبقياً عليه في نفس الوقت، لكن يتم ذلك بالاختلاف الذي يتبدى في نصوص أخرى حقيقية وممكنة والتي تعتبر معاصرة له أو التي يواجهها في سلسلة خطية للزمن، وعندها يظهر شكل منظم للمدلول".

... هذا ما قام به من قبل الشكلانيون الروس في 1915

لنسجل أن طريقة كهذه في تحديد إشكالية علم النص هي تسير في خط مستقيم لمدرسة الشكلانين الروس الذين امتدت أعمالهم بين سنتي

1930/1915، ويبدو أن لحركة النقد الأدبي كانت في بداياتها مرتبطة بالمقدمة الفنية.

والملاحظ أن مدرسة الشكلانين الروس أخذت اسمها كما هو في غالب الأحيان من منافسيها؛ غير أنها في الأصل كانت ترغب في تحليل الإنتاج الأدبي، كما هو باد في مكوناته الذاتية، ولا ترجعه لعامل خارجي سواء أكان نفسانياً، أم سيرياً، أم اجتماعياً وغير ذلك من العوامل الأخرى، كما أنها ثارت أيضاً ضد كل غموض في "الإلهام" وعلى العكس قد بينت تقنيات مزيفة التي انطوى عليها الفعل الخالق. هذا هو نفس المسلك الذي سلكه "فاليري" (Valery) الذي كتبه في مجلة "كما هي I" (Telque I): "وعند أدنى أثر الشطب يكون مبدأ الإلهام قد توارى"، كما كتب أيضاً في مجلة "كما هي II" (Telque II) مشككاً في قيمة الإلهام، مؤكداً: "بالنسبة لي فلا أريده، أنا لا أستشهد إلا بهذه الصدفة التي تمثل عمق كل الأفكار، ويكون بعدها العمل متصلاً ضد الصدفة نفسها" ومن مدرسة الشكلانين الروس قد ظهرت حلقة اللسانيات الشهيرة التي تعد البؤرة الأساسية للتحضير الطويل للسانيات التركيبية.

والواضح أن مدرسة الشكلانين الروس قد تعرضت لهجمات عنيفة التي تبدت في ذلك التدخل لأول مؤتمر للكتاب السوفيتيين (1934)، حيث وجدنا الشاعر "س . كير سانون" (S.kirsanoun) يقول: "لا نستطيع المساس بالمشاكل التي تتعلق بالطبيعة الشعرية التي تتمثل في الشكل الشعري، الاستعارات، القافية، أو الصفة، دون إحداث رد فوري: "أوقفوا الشكلانين!"... فكل تنويه بالأشكال الصوتية، أو ما يسمى باللامتية متبوع تلقائياً بسوء استقبال "هجوم على الشكلانين!" والملاحظ أن أعمال هذه المدرسة أصبحت تتسم بالندرة؛ مما جعل أكاديمية علوم الاتحاد السوفيتي (U.R.SS) تتحقق في سنوات الستينيات من: "أن إيقاف دراسة أسلوب الرسائل الجميلة بوصفها ظواهر فنية ناتجة عن المنطاق الداخلية لتقدم المعرفة، بدل التحديد الخارجي للفكر العلمي"(4).

نص وأسطورة

عاب النقد الحديث على النقد التقليدي بأنه لم يقرأ النصوص "الهدامة" المنتجة منذ قرون، حيث وجدنا "ملارمي" يقلل من أشعار بودلير" (Baudelaire) "السفينة الثملة" "لريمبو" (Rimbaud) و"المقبرة البحرية" "لفاليري"، فاهتمامه بعلوم اللغة والمعاني التي تتجلى في اللسانيات، وفي التحليل النفسي قد جعله في نهاية المطاف يتعامل مع النص الأدبي بوصفه شيئاً محسوساً، يعني إرجاعه إلى نفسه بالذات، وإلى الواقع الذي ينتمي إليه، والطريقة التي يدرس بها الإنتاج تبدو قريبة جداً من الطريقة التي يدرس بها "ليفي ستروس" (Levi - strauss) الأسطورة.

ونحن نعلم أن" "ليفي ستروس قد أفاد من الثورة "الفونولوجية" (Phonologique) التي قام بها "تربيسكوا" (Troubeskoi) الذي رأى أن المعاني تبرز دائماً في تآلف العناصر، وهذه الأخيرة ليس لها دلالة، ومن المفيد أن نذكر ما صرح به هذا الأخير لمجلة "العقل" (Esprit) نوفمبر 1963:

"ما هو المعنى حسب رأي؟ إنه أثر خاص ندركه بالوعي عندما نلاحظ تآلفاً بين العناصر؛ لأن العنصر الواحد لا يمكنه بمفرده أن يقدم أثراً مماثلاً".

نتناول النص
مثل ما نتناول الأسطورة

وهكـذا إذن، فدراسـة الأسـطورة ليسـت بالتأويـل، أو شـرح للـنص، البحـث عـن معنـى المعنى لنتحدث مثل "ليفي ستروس" الذي رأى أن هذا البحث ما هو إلا نظام لذات، علم الجمال، ولنقل الفلسفة وبالمثل يعلن النقد الحديث مع "تزيفان تدروف" (Tzevan Todorove): "نحن نعتبر الإنتاج الأدبي كالبنية التي بإمكانها أن تستقبل عدداً لا نهائياً من التأويلات، وهذه تتعلق بالزمان، والمكان الذي ذكرت فيه شخصية الناقد وكذلك الشكل المعاصر للنظريات الفنية الجمالية، وهكذا على التوالي، وفي المقابل تكون مهمتنا وصف هذه البنية المجوفة التي أخصبتها تأويلات النقاد، والقراء"(5).

فالتفسير التأويلي ليس له شرعية علمية، فضلاً عن ذلك يثير صعوبة وبخاصة إذا ما كان هذا التفسير ينهج نهجاً آخر، فالقراءات المختلفة التـي يسـمح بهـا الإنتـاج، تتكـاثر كالطبقـات الأرضية، لا شيء يمكننا أن نقول ما هي القراءة الأكثر (مطابقة)؛ لأنه لا توجد قراءة أكثر مطابقة أو بالأحرى كل قراءة لها شرعية خاصة بها، ولنتذكر ملاحظة "رمبو" (Rimbaud) لأمه التي سألته عن المعنى الذي منحه لـ"موسم الجحيم": "وفي كل الاتجاهات أردت أن أقول حرفياً كما قيل"(6) فالمؤول يريد تقديم نفسه مثل هذا النشاط المحايد الذي يبحث عن أبعاد النص، عن معانيه الخفية؟ لكن هو في الحقيقة فعل، أي الفعل الذي من خلاله تملك الذاتية هذه الآلة الطاحنة للمعنى التي هي كتاب، ولهذا فالتعليق هو في أحسن الأحوال، تأليف لإنتاج جديد كالتعاليق "هيدجر هو لدرلين" (Holderlin Heidegger)، أو رائعة "سانت جنيت" (Saint Cenet) "لسارتر" "Sartre"، وفي الحالات المألوفة تكون الممارسة التي يبدو فيها الإنتاج . بعيداً ومتعاً ظماً؛ غير أنه خاضع للأنظمة الأكثر استهلاكاً، وهذه المقابلة بين النقد الأدبي والميثولوجيا ل:"ليفي ستروس" تنحو نحواً بعيداً كما كتب "لوسيان سباغ" (Lucien Sebag): "الأسطورة هي اللفظ الذي يبدو أنه لا يملك مرسلاً حقيقياً الذي يهتم بالمحتوى، ويطالب بالمعنى، فهو إذن ملغز"(7). والحالة هذه فالنقد الحديث يعمل على إبراز النص كما هو في الواقع، ويدرسه لذاته، رافضاً أن يعيده لمرسله، أي المؤلف. ومن البديهي أن النقد يعلم بطريقة ما ومنذ زمن بعيد أن الإنتاج يتجاوز مؤلفه، وأن هذا الأخير ليس له أي فضل فيما ينسب إليه من معاني، وأكثر من ذلك يتعلق الأمر هذه المرة: مؤكداً سلطة الأديب، واعتباره في تاريخيته الخاصة، وليس في المجتمع حيث نشأ.

عدم فهم الإنتاج من قبل المؤلف

وفي هذا السياق وجدنا "فاليري" قد أشار إليه أيضاً: "فكل أثر ما هو إلا أثر لأشياء أخرى جيدة، كما هي ماثلة عند المؤلف "رمبو" (Rhumbo)، وقد كرر ذلك في مؤلفه "حوار الشجرة" إذ رأى أن: "المؤلف ما هو إلا تفضيل غير مجد"، ونجد "جنيت" (Genette) حذا حذوه مبيناً ذلك بقوله "أكثر من قرن كان فكرنا . واستعمالنا . للأدب متأثر بالأحكام السابقة أثناء التطبيق، فكثير ما اتسم هذا الأخير بالدقة، والجرأة، ولم يتوقف عن التطور غير أن هذا الموقف في نهاية الأمر قد أدى إلى إفساد، وإفقار تجارة الأدب: ومن المسلم به أن الإنتاج ضرورة حتمية للمنتج، ولهذا يعبر عنه، فهذا الوضوح المخيف لم يغير قط الطرق، ولا أهداف النقد الأدبي، بل سعى إلى التركيز على العملية التي . تتصف بالدقة والأهمية .؟ بحيث تكون قادرة على المساهمة في مولد كتاب: القراءة"(8).

وهذا ما جعل النقد الحديث يتهم أولئك الذين اعتبروا نفسهم ورثة النقد الكلاسيكي "كسارتر"، فهذا تغير للتحليل الداخلي للنص بوصفه سيناريو نفسي محللاً ذاتية المؤلف، و سيناريو اجتماعي، حيث يتضاءل المؤلف إلى مرتبة الوسيط، فالمؤلف الحقيقي هو إذن هذه، أو تلك الطبقة الاجتماعية المعبر عنها كما هي. والمستهدف حقاً في هذا اللوم هي فكرة الوسط المباشرة لفظ بلفظ، بين المرسل (المؤلف) والرسالة (الكتاب) وإذا ما عد الأديب نظاماً مستقلاً له قوانينه الخاصة به، والتي تجعله قادراً على الفصل، والتبديل النوعي لوقته، فإن خضوع المؤلف لهذه القوانين يترتب عنها تكوين المؤلف، فالإنسان إذن هو مرسل الإشارات لكنه مرسل "لا مركزي" بحيث لا تستطيع الإشارات العودة إليه وبلفظ واحد طريقة التقريب القديمة في الكتابة كانت لها في زمن البلاغين قيمة كبرى؛ لأنه عن طريق بحث القوانين التي تضبط الخطاب والأنواع التي يحتويها هذا الأخير، فهي تستفهم عن بنية الأسلوب الأدبي وأشكاله، لكن النقد الرومنتيكي أراد أن يصل بالنشاط الأدبي إلى شيء آخر بعينه، وإخضاعه إلى بوتقة التاريخ: تاريخ المؤلف (حياته، نفسيته)، تاريخ مؤثراته (عصره)، التاريخ الذي يرويه في إنتاجه (تحليل شخصياته وحقيقة سجاياهم).

وفي عبارة واحدة النقد المبني على الرواية كان يدرس رواية أخرى معتقداً أنها صحيحة، ناسياً الغاية الأدبية بوصفها نظيراً، ونحن نرى العلاقة التي يحتفظ بها هذا الرسم الخيالي للتاريخ الذي يعمل على تأكيد تعبيرية الأثر، كما أنه يعمل على تأكيد الموضوع المنتج للأثر:

ـــ ،، ـــ

فالأثر الأدبي يقول إن رسالة الوعي توضع في مشهد، ونحن مطالبون أن نتعلم الكيفية التي تساعدنا على فهم كنهها علينا. وهذا ما يمكن تسميته بثورة البنياويين "التي أدت إلى صدمة أو (يعتقد أنهم قاموا بذلك) هذه الملكية للإنسان المؤلف (المبدع)، والسيد لأعماله، مبيناً أن الكائنات تشغل المواضع، والوظائف التي تحدد بنيوياً.

ـــ ،، ـــ

"فالأشخاص الحقيقيون ليسوا هم المحتلين لهذه المواضع، كما أنهم ليسوا أولئك المواظبين لهذه الوظائف كما يقول "لويس ألتهوسير" (Louis Althusser) إنهم محددو، وموزعو هذه المواضع، والوظائف؛ لكن بوصفهم روابط لا يمكننا وضعهم في إطار واحد للموضوع"(9).

"ميشيل فوكول" (Michel Foucault) يوضح طرائق العلم الجديد للنص وبسماحهم لنا نذكر صفحة طويلة لفوكول التي تلخص النقاش:

"أنا أعلم أنه يمكن أن يكون هناك قليل من النشاز عند معالجة الأعمال الأدبية والبداية ليس مردها إلى الرقة الصامتة، ووعي خاص الذي يعبر عنها ولكن مرد هذه البداية إلى غموض القواعد المجهولة. ومن المستقبح أن نعمل على إظهار الحدود ولزوم التطبيق، حيث كان من المعتاد أن نستعمل في شفافية ملحمة عبقرية الحرية، وما هو مثير في المعاملة بوصفها جملة من التحويلات هذا التاريخ للنص الذي كان حتّى الآن مجهولاً، معتمد على التحويلات المطمئنة للحياة والاستمرارية القصدية المعايشة، والذي لا يحتمل أخيراً فإن كل واحد يريد أن يوضع وفق هواه تفكيراً منظماً حينما يباشر الكلام إزاء حديثة الشخصي وراء السلوك الذي يتلفظ بها، فهذا التدرج العميق شيء من هذه اليد الفقيرة التي خططتها بهذا القلق الذي كان يبحث عن تسكينه بداخلها، وبهذه الحياة المنتهجة فهي منذ الآن تسعى لتبقى حية؟ فالخطاب حسب اصطلاحه الأكثر عمقاً ليس له الأثر؟ ولا يوجد في جوهره

مكانـة للجـار، ويتحـتم علينـا أن نـدرك أن زمـن الخطـاب غيـر زمـن الإدراك الضـارب فـي أغـوار التـاريخ، أو زمـن التـاريخ الماثل فـي شك لإدراك؟ ويتحـتم أن تفتـرض بـأن خطـابي لا ينطلـق مـن بقائي؟ وعند الكـلام لا أتحـدث عن مـوتى، وإنمـا أرسخه، أو بالأحرى إنني ألغيت كل ما هو دنيوي لهـذا العـالم الخـارجي الـذي يختلـف عـن حيـاتي، ومن يزعم أنـه حيـادي، فهـو لا يفرق بين حيـاتي ومـوتي" "إنني أعرف جيداً قلق هؤلاء كلهم لأنهم دون شـك؛ قـد تعترضـهم صـعوبات جمـة فـي التعـرف علـى تـاريخهم، اقتصـادهم، وتطبيقـاتهم الاجتماعيـة، فاللغـة التـي يتكلمونهـا، وأسـطورة أجدادهم وحتى الحكايات نفسها التي قصت عليهم في طفولتهم؛ كلها تخضع لقوانين، فهي لا تتلاءم دائمـاً مـع إدراكهـم، فهـم لا يرغبـون قـط أن ترفـع عـنهم الحيـازة، وفضـلاً عـن ذلـك أنهـم فـي هـذا الخطاب تكون مباشرة لديهم القدرة على البوح دون أن يبتعدوا عمّا يفكرون، أو يعتقدون، أو يتخيلون فهم يؤثرون أن يكون الخطاب مجرد إجراء معقد، ومميز، خاضعاً لقوانين وتحولات تحليلية على أن يكونـوا محـرومين مـن هـذه الثقـة المفروضـة فـي القدرة علـى التغير، وإن لـم يكـن العـالم أو الحيـاة تعبيراً علـى الأقل عـن شـعورهم بالطهـارة الوحيـدة للكلمـة، التـي تصـدر مـن خلالهـم، وستظل قريبـة من المصدر اللانهائي.

—— " ——

وكثيراً من الأشياء التي نجدها في تعبيرهم تبدو أنها كانت عصية عليهم من قبل: فهم لا يريدون هذا المخرج، وعلاوة على ذلك ما يقولونه؛ هذا الجزء الصغير من الخطاب . اللفظ أو الكتابة التي يقتضيها العمل المعد، والوجود المتغير يتحتم عليه أن يعبر عن حياتهم مدة طويلة"(10).

—— " ——

البنيوية الأدبية لم تهمل التاريخ

هـذا الفهـم البنيـوي الـذي طبقـه البنيويـون فـي دراستهم للأنظمـة الرمزيـة هو الـذي جعل الدراسيين يتهمـونهم بـالتخلي عـن التـاريخ، وعدم اكتفائهم بنقد اتهم التبريرية حيال كل فلسفات التاريخ، وخلط كل الأوراق التـي كـان رجـال الأدب يعرفونهـا، ويبـدو أن هذه المآخذ التـي وجههـا الدارسـون للبنيويـة زاعمـين بأنهـا قد أهملت التـاريخ فيهـا شـيء مـن الإجحـاف؛ لأن البنيوية لم ترفض التاريخ، وإنما أرادت إخضاعه للبنية، وتفسيرها منطلقة من عدم التوازنات الداخلية التـي لا تعـد كونهـا مجـرد حركـة كمـا وضّـح ذلـك "بـارث" (Barthes): ("تلمـح إمكانيـة تحليـل الكتابـة الأدبيـة بوصـفها حـواراً لكتابـة أخـرى، حـوار كتابـة داخل كتابة، كتابة مؤلف محدد مثل مـا نجد ذلك عند "دوستفسكي"، (Dostoievsky) "صاد" (sade) و"هيجـو"، (Hugo) فهذه الكتابـة تتجلـى فـي مظهـر لصف من الكلمـات، ومـن معارضـات هزليـة، ومـن أصداء كتابات أخرى، فهذا الضـرب يعد أمراً ذاتياً نتلفظ به خاصة في حديثنا عن الأدب، فهذه الذاتية إذن هي ما تسمى بتداخل النصوص كما بينت ذلك "جوليا كريستفيا" (Julia Kristiva) في دارستها التي طبقتهـا عـن "لوتريمونـت" (Lautreamont)"(11). وإذا كـان الأدب عبـارة عـن تـداخل النصـوص، أو حوار للكتابة فحينئذ يتواجد في التعبير الأدبي كما ما هـو حيـوي، تـاريخي، غيـر أن الإطـار العـام يظـل متمسكاً بكل ما هو أدبي.

النقد والتحليل النفسي

—— " ——

الأشكال الحالية للنقد، كما أشرنا إليها فيما مضى أنها قد استمدت من اللسانيات والتحليل النفسي، ونحاول تسليط الضوء على هذه الأخيرة؛ لأنها تحتوي على نظام خاص، وملتبس وفي هذا السياق نجد الانتقادات الشكلية منصبة عليها أكثر من الانتقادات النفسية.

—— " ——

"فرويد" (Freud) ليس بناقد أدبي، إنما هو محلل نفساني.

يبدو أن هنا الالتباس في العلاقات القائمة بين التحليل النفسي، والنقد الأدبي، وفي الواقع أراد "فريود" (Freud) أن يقابل بين اكتشافه للاشعور، ومختلف الأنظمة الرمزية: الفن، الدين، الفلسفة، الأسطورة إلخ...

ومن هنا نستطيع القول بأن "فريود" قد فتح مسلكاً جديداً للنقد النفسي الذي كان متأثراً بعملية "تين" (Taine) الجافة، وفي الحقيقة إذا ما ربطنا الفن بالتضحيات الغريزية التي تفرضها الثقافة على الإنسان، "ففرويد" جعل منها وهم، أي تقديم الأحلام على شكل صورة تحولات اللامتناهية معتمداً على وظيفتها، وبهذا فإن التحليل النفسي يسمح لنا بفهم الأثر، كما يبين ذلك "فرويد" (Freud) في خلاصته معبراً عن أهم عنصرين للنشاط النفسي بوصفه 1911. "الفن يتخذ ضرباً ليوفق بين مصدرين، فالفنان هو في الأصل إنسان يسعى جاهداً ليتخذ من الواقع، ولا يقبل كل ما تقدمه الغريزة من انبساط؛ لأنها تجعل من الواقع متكأ لتفرض شروطها عليه، بينما الفنان لا يقبل القيود تاركاً العنان لرغباته الشهوانية لتعبر بحرية عن حياته المتخيلة، ولم يكتف الفنان بهذا الجهد فحسب، بل سعى لاكتشاف طريقة يستطيع من خلالها رسم هذا العالم المتخيل ليصل إلى الحقيقة؛ لأنه يفضل بعض مواهبه، وقد جعل من تصوراته الهذيانية شكلاً يعبر عن نوعية جديدة للأشياء الحقيقية، والتي تمثل عند الرجال قيمة ثمينة لتلك الصور الواقعية، وبطريقة ما يصبح الفنان حقاً ذلك البطل، المالك، المبدع، الإنسان، المحبوب كما كان يتمنى أن يكون، دون أن يستخدم ذلك الطريق اللامتناهي، والذي كان سيؤدي إلى تغير حقيقي للعالم الخارجي؛ غير أنه لن يصل إلى ذلك، حيث إن الرجال الآخرين يشعرون مثله بعدم الرضى المتعلق بالوجود الحقيقي للرفض؛ لأن عدم الرضى ناتج عن تعويض مبدأ اللذة، بمبدأ الحقيقة، هو بذاته جزء من الحقيقة"(12).

من التحليل النفسي ظهر تحليل السيرة

ولعل ما يجب ملاحظته أننا نجد التحليل النفسي يستهدف من خلال الأثر ذات الفنان، فالأثر لم يدرس بوصفه عنصراً من الحقل الأدبي، وإنما يدرس بوصفه تعبيراً عن اللاشعور، فالقصد شرعي، لكنه مقصد تحليلي نفسي، وليس علماً للكتابة. ومع ذلك أجريت محاولات في استعمال مباشر للتحليل النفسي في دراسة الأعمال الأدبية التي تتسم بالجدية كأعمال "شارل مورون" (Charles Mauron)[1]، وهذا الأخير هو الذي أطلق على هذا النوع من الدراسات اسم النقد النفسي، والملاحظ أن "مورون" (Charles Mauron)[2] قد وعى درس "فرويد" (Freud) الذي يدعو إلى: التعامل مع النص، ومع مفرداته، لاكتشاف الشبكات الثابتة، المترابطة الأفكار، هذه الطريقة سمحت له من إكمال الوجوه الأسطورية التي تأتي دون وعي المؤلف، وهو ينسق عمله، ومن جهة أخرى يوجد لدينا أبحاث "جون بول ويبر" (Jean Paul Weber)[3] الذي يسعى بإصرار بالغ الأهمية وقليل الإقناع محصياً الصور التي تتكرر في العمل الأدبي للكاتب، إذ يستنتج معها موضوعاً وحيداً؛ لأنه حسب رأيه يوضح بحقيقته كل الحقل: "الإنتاج الكلي للكاتب

---

(1) *J.P.Weber: Genese de I,oeuvre poetique Gallimard Paris 1961.*
Domaines thematiques Gallimard, Paris 1963.
-neo- critique et paleo critique J.J. Pauvert Paris 1966.

(2) *Exemple de metaphore: Tu es mon lion superbeet genereux"*

(3) *Exemple de metonymie: dire "une excellente plume pour un excellent ecrivain.*

يعبر من خلال العدد الوافر من الرموز، أي من التشابهات الصادرة عن هاجس أو موضوع فريد، وعموماً هذا الموضوع نفسه نابع من بعض الحوادث المنسية في طفولة الكاتب".

—— '' ——

وهكذا يؤمن بقدرته على التأكيد بأن الموضوع السائد لدى "فيني" (Vigny) دقيق كالساعة بينما نجد الموضوع عند "فاليري" (Valery) يشبه الغرق بين الإوز. فهذا الانزياح المباشر من التحليل النفسي إلى النقد الأدبي يسبب مشكلة، ويترك ارتياباً؛ إذ أي نظام نراه صحيحاً، فهو نادراً ما يتشكل من استجلاب سطحي لمفاهيم، وأساليب نظام آخر يشبهه.

—— '' ——

ومن خلال منعطف آخر نجد تأثير "فرويد" (Freud) الأكثر ثراء: بادياً في قراءة "لاكون" (Lacan) لهذا الأخير، كما نجد إذن التحليل النفسي يشبه اللسانيات؛ فهو لم يعد ملتصقاً بالأديب، لكنه بطريقة ما يكشف أن مقصده هو نفسه الأسلوب وهكذا فالاستعمال المماثل يعد شرعي في تقنياته التحليلية لنقد الأعمال الأدبية. مع "لاكون" (Lacan)، نجد قراءة أخرى ممكنة "لفرويد" (Freud). "لاكون" (Lacan) يفرض علينا قراءة "فرويود" بعيون أخرى كما يبين ذلك: "قراءة فرويد هي أولاً التعلم بأن اللاوعي لا يمكن مزجه مع الاستعمال الرومانسي للاوعي مستنداً في ذلك للقديم، فليس هناك شيء للإبصار، وما يمكن ملاحظته عند "فرويد" (Freud): "أن الإنسان في كل وقت يبحث جاهداً في أثره الفني عن الأدوات اللغوية التي يتلاعب بها، ومن ثمّة نقول عن فرويد إنه لساني"(14). هذا التأكيد الظاهر هو استفزازي: "فرويد لساني" كيف يمكن رفضه، أي "منازعته عندما نرى كيف يترجم" فرويد الحلم؛ يظهر فجأة القيود المترابطة، يكتشف الألفاظ المتباينة التي تعد أساسية للنص الأخر؛ فهذا الأخير مرده إلى الألفاظ المتباينة، فتفسير حلم هو أن نقتطع من الرواية العناصر الملائمة التي تشكل فيها بينها لعباً مميزاً، نظاماً متسقاً، أو فصل هذه الوحدات الدالة، ولكي تشير بطريقة أفضل إلى البنية البلاغية نقول:

—— '' ——

إن الأثر يستمد من اللاوعي الكامن في الحلم، وقد ترجم "لاكون" (Lacan) العمليتين اللتين لاحظهما "فرويد" (Freud): التكثيف، والتغير إلى مصطلحات استعارية: المجاز، والكتابة.

—— '' ——

اللاوعي
هو عبارة عن تركيبة نحوية

وبواسطة "لاكون" (Lacan) يستطيع الناقد أن يتعلم من "فرويد" (Freud) ليس فحسب كيفية تحليل النصوص باعتبار أن كل ما تحتويه له مدلول، ولكن كذلك فاللاوعي ليس مجرد مخزون للصور، أو نموذج مثالي بل هو نظام تركيبي، أي بصفة دقيقة نحوي وهذا ما أعاده "ليفي ستروس" (Levi Strauss) "اللاوعي هو دائماً فارغ، أو بصفة أدق إنه غريب عن الصور كما هو الحال بالنسبة للمعدة، والأغذية التي تمر عبرها، فهو عضو له وظيفة مميزة، إنه يقتصر على فرض قوانين بنيوية التي تشكل حقيقة نابعة من العناصر التي يستقيها من عالم آخر"(15) هذا هو نفس النموذج للاوعي الذي يبحث عنه الناقد.

س/ز نموذج للتحليل البنيوي

ولنوضح هذا النوع من التحليل البنيوي مستخدمين هذا النموذج: الطريقة التي سلكها "بارث" (Barthes)[1] في حل عقدة محرر قصير

(1) *R.Barthes: Entretien avec Raymond Bellour Dans letters francaises mai 1970.*

ل "بالزالـك" (Balzac)[1] "مسـلم" (Sarrasine)[2] الـنص هـو مـوزع علـى وحـدات قـراءة، أو قطـع قصيرة حاملـة لمعنـى، إنهـا قضية صعبة مثل مـا كان عليه التحليل البنيوي في بادئ الأمر، فالنص هـذا متـرابط؟ كيـف نعمـل علـى تجزئتـه؟ مـا هـو معيار تفريق الألفاظ؟ "فبـارث"(Barthes)[3] يبين ذلـك: "فـالنص بوصـفه وحـدة متكاملـة يشـبه الفضـاء، فهـو مسطح، وعميق فـي نفس الوقت، صقيل، ليس له حافات وليس له معالم؛ فمثل هذا الفأل القـاطع فيـه يطـرق عصـا، يتمشـى وبعـض المبـادئ التـي تطـرح سـؤالاً وهميـاً عـن تحليـق العصـافير، فالشـارح يخطـط علـى طـول الـنص منـاطق القـراءة، ليراقـب فيهـا: تـزاوج المعنـى، تلامـس الرمـوز، اجتيـاز الشـواهد"(16). إجمـالاً فاللفظـة تقابـل جملـة، أي تقابل وحدة أثـر أدبـي، وهكذا يكون التقسيم في البداية تابعاً للمدلول، فهو مبني على التجربة؛ غير أن التحليل سيكشف عن رموز مختلفـة التـي ستسمع بإستيلاء جديد يتسم بالصـرامة. وفـي س/ز S/z نجـد بـارث Barthe يميـز بـين خمسـة حقـول كبـرى لعلـم الدلالـة، أو الرمـوز إذ عمـل علـى تخليص الطبيعـة لمـا كـان يحـاور "ريموتـد بلـور" (Raymond Bellour): قانون النشاطات الروائية (أو قانون أثر المصطلح الذي يعود إلى عالم حكايـة ارسطوطاليسية)، التـي تجعلنا نقرأ بدقة الحدث وكأنـه حكايـة، أي تعاقب الوقـائع. قانون علم الدلالـة هو علـى الأقل يجمـع بدقـة الجوانـب المختلفـة (للمدلول) التـي تتمثل فـي الطبيعـة النفسـية الهوائيـة، وهذا مـا اصـطلح عليـه بعـالم المفـاهيم فعلـى سـبيل المثـال: حـين رسـم شخصـية مـا، نسـتطيع مـن خلالهـا تبليـغ الرسـالة بوضـوح "إنـه عصـبي"، لكـن دون أن نتفـوه علـى الإطـلاق بلفظ "العصـبية"، وعلـى الـرغم مـن هـذا كله فالعصبية تصبح مدلول للصورة.

القـوانين الثقافيـة المسـموع عنهـا بكثـرة، أي مجمـوع الخلفيـات؛ فمـثلاً المعرفـة العامـة لعهـد مـا هي التي تشكل منطلقاً للعمل الإبداعي، كالمعرفـة النفسية، الاجتماعية، الطبية.. إلخ وغالباً ما تكـون هـذه القـوانين بـارزة فـي أعمـال بلـزاك "Balzac" قانون التأويل هو الـذي يعمل علـى إظهـار مـا هـو غـامض؛ لأنـه مـن خـلال هـذا الغمـوض تكتشـف الحقيقـة الموضـوعة، فهـذا القـانون هـو الـذي ينظم بصـفة عامـة كـل الدسـائس المبنيـة وفـق النمـوذج البوليسـي.

—— ‹‹ ——

المجال الرمزي، منطقه يختلف كلية عن المنطق الاستدلالي، أو التجربة؛ إنه يعرف كمنطق الحلم، فمزاياه تتصف: لا زمنية، متغيرة، مقلابة. فدراسة بارث التي اعتمدناها كمثال، فهي ليست شكلية مطلقة، وما ينبغي علينا ملاحظته في هذا السياق: إن هذا الأسلوب ينتمي إلى قانوننا الثقافي.

—— ‹‹ ——

فـالمؤلف قـد أعطـى المجـال الرمـزي قيمـة كبيرة، بحيث سمح لنفسه أن يضـع كل من الرمز، والتفسير فـي سياق واحد، مستعملاً تلك الطريقـة التي تشبه أسلوب التحليل النفسي.

ومـن خـلال هـذا المنظـور يمكننـا أن نسـجل أن هذا التنـاول ينتمـي إلـى القانون الثقافي، وهكذا يمكننا أن نقول: إن تفسير س/ز (S/Z) مدين إلى المدرسـة اللاكانيانيـة، وبخاصـة كتـاب "التحليـل النفسـي" "لسيرج ليكلير" (Serge Leclair) الـذي

---

(1) *Leclaire Psychanalyse essays sur I,ordre... Le pratique de la letter Seuil Paris 1968.*

(2) *Sarrasine, ecrit en 1830 est une histoire tragique d,une trentaine de pages le sculpteur sarraine un soir au theatre tombe follement amoureux de la prima dona: Zambinella mais quelque temps après une revelation le foufroie Zammbinella n,est pas une femme mais un casstrat.*

(3) *Onomastique: qui qrapport aux noms propres aleur orthographe.*

اعتمد على فك رموز الرغبة المتواجدة في العمل الأدبي، باعتبارها جوهر العمل الروائي.

وطبقاً للعادات التي تتعلق بكتابة أسماء الأعلام الفرنسيين، وجدنا المؤلف "المسلم" (Samazine) ينتقل من اللقب العائلي إلى الاسم الشخصي، وبذلك يكون حرف Z إذن هو حرف بتر: صوتيا حرف Z شديد كصفة السطو المعاقب لحشرة ضاغطة، خطياً مرمية باليد، وكأنها وشاح شديد البياض كالصفحة، وضمن اتساق الحروف الهجائية نجد حرف (Z) قاطع منحرف، وغير مشروع، فهو يقطع، يحجز، ويرسم خطوط، وهذا ما رآه "بالزاك" (Balzac) هذا الحرف (Z) الموجود في اسم "بالزاك"، هو حرف الانحراف، أو الخروج عن المألوف... وأخيراً وعلى وجه التحديد حرف (Z) هو حرف افتتاح "زنبنيلة" (Zambinella)، فهو بدئي لخصاء؛ بحيث أن هذا الخطأ الإملائي المتموضع في قلب اسمه، والمستقر في محور جسمه، فنجد "المسلم" (Sarrasine) يستقبل حرف (Z) (Zambinella) وفق طبيعته الحقيقية التي تتبدى فيها إهانته، وعلاوة على ذلك S وZ نجدهما في اتصال خطي معاكس: وعند الإبصار من الجهة الأخرى للمرآة نجد نفس الحرف.

"فالمسلم" (Sarrasine) يتأمل خصاه في شخصية (Zambinella)، وكذلك الخط المائل الذي يقابل (S) (Sarrasine) و(Z) (Zambinella) أله وظيفة مرعبة؟: إنه خط مراقبة، سطح مرآوي، جدار وهم، قاطع طباق، تجريد نهاية، الحالم للدال، المؤشر... المعنى".

صورة النقد المعاصر

دراستنا قد أرادت أن تؤكد على نوع لدراسة النصوص التي تبدو لنا في نفس الوقت الأكثر ابتكاراً، والأكثر دقة، ومع هذا النوع من النقد نستطيع أن نبعد ما يبدو أنه قراءات ذاتية التي تعود إلى القرن التاسع عشر واضعين في حسباننا علم البلاغة القديم، ونحن على الأقل نقوم بهذه العملية وفق طريقة دقيقة تسمح بها التطورات العلمية للأسلوب والمعنى، وكذلك عن دراسة المؤلفين، وعن التعليق المفسر للآثار الأدبية، هذا النقد الجديد يحل محل نوع آخر من البحوث: بحوث عن الأسلوب الشعري "لكوهين" (Cohen)(1)، وعن بنيات العمل الروائي لـ"رولاند. بارث" (Roland. Barthes)، وعن الأشكال البلاغية "لجنيت" (Genette)(2) وكذلك عن الأنواع الأدبية، وعن الأدب الخيالي "لتدوروف" (Todorov)... إلخ. ونستطيع اليوم أن نتخيل قصة للآداب التي تكون مجموعة من الصور لكنها، قصة كتابة في خصوصيتها، وفي العلاقة المتعددة التي تربطها بالبنايات الأخرى للحقل الثقافي والاجتماعي، وفي هذا الإطار نجد "فاليري" (Valery) قد عمل كنبي، هو الذي كان يحلم بتاريخ للأدب؛ "فهذا المفهوم لا يمكننا أن نعتبره كتاريخ للمؤلفين، وحوادث حياتهم، أو أعمالهم، وإنما نعتبره تاريخاً للعقل بوصفة ينتج، أو يستهلك الأدب، فهذا التاريخ يمكن أن يحدث دون ذكر اسم الكاتب"(17) إلا أن هناك طرقاً أخرى تعيننا في قراءة الأثر الأدبي، وفهمه فهذه الطرق ليست كلاسيكية، غير أنها ليست مجدية في دراسة الأعمال الأدبية.

—— '' ——

وإذا كان من المتعارف عليه في المدارس الأدبية العمل على إظهار بقوة العقل الرافض لكل ما يناقضه، ولعله من المفيد يجب التذكير بأن العلم يتقدم قليلاً في "المونولوج" (أي مناجاة النفس) أكثر مما يكون في

---

(1) *J.Cohen: structure du langage poetique Flammarion, Paris, 1966.*

(2) *Voir communications n,8 1966 numero consacre al,analyse strucure du recit.*

الأعمال الحوارية،

ــــ ،، ــــ

ونحن في هذا المشهد مدينون للخطوط العريضة التي رسمها "دومنيك نوجي" (Dominique Noguez) في مؤلفه، "اختيارات مرجعية" والتي ظهرت بشكل تام في العمل المشترك "الدروب المعاصرة للنقد" الصادر في "بلون" (Plon)، وسنكتفي بالإشارة إلى ما توحي به عبارة "النقد الحديث".

النقد الماركسي

هو ذلك الشكل الأكثر التصاقاً بالنقد الاجتماعي الذي يعمل على تحديد الكيفية التي ظهر بها العمل الأدبي، وعلاقته بالمجتمع الذي ظهر فيه، وخلافاً للفكرة السائدة يجدر أن نلاحظ أن النقد الماركسي يقدم جملة من الطرق المختلفة التي تقربنا من الآثار الأدبية، ومن بين الباحثين الأكثر ابتكاراً نشير إلى: "لسيان حولدمان" (Lucien Goldmann)، بحيث وجدناه لا يقبل أن يضع علاقة بسيطة بين محتوى الأثر، أي ما يقوله ومصالح المجموعات الاجتماعية، بل يبحث عن بنايات العالم المتخيل للعمل الأدبي، وجعل هذه البنايات في مواجهة البنايات الاجتماعية، ومن ثمّة يستطيع تحديد طبيعته ووظيفته.

نقد التحليل النفسي

ونحن نعلم أن التحليل النفسي قد بدأ مبكراً في خدمة الآثار الأدبية، وهكذا كان "أوتورانك" (Ott Rank)، و"ماري يونبيرت" (Marie Bonaperte) ونلاحظ ما كتبته هذه الأخيرة في كتابها عن "ادوا ربو" (Edgar poe) والذي قام "فرويد" (Freud) بتوطئته: "فمثل هذه الأبحاث لا تدعي تفسير عبقرية المبدعين، وإنما تظهر ما هي العوامل التي يمنحها التنبه، كما تبين نوعية المادة التي يفرضها القدر" (19).

ــــ ،، ــــ

فمثل هذا النقد اليوم كما قلنا إنه يشتهر بأعمال "مورون" (Mauron): غير أنه في هذا السياق يمكننا أن نضع محاولات "مارث روبير" (Marthe Robert)[1] عن "سيرفنتي" (Cervantes) أو "كافكا" (Kafka)، وكذلك كتاب ج لبلونشي" (J.Laplanche)[2].

ــــ ،، ــــ

النقد الموضوعي

غايته وضع شبكة منظمة تسلطية منطلقة من كشف الموضوعات، أو الأفكار الرئيسية في النص التي يكررها المؤلف، فالنقد الموضوعي لا يهتم بالضرورة بمعرفة اللاوعي، فتكرار الموضوع من طرف المؤلف قد يحدث بطريقة واعية . إلا عند "ويبر" (Weber) . أو قريبة من الوعي ونذكر "ج.ر.ويبر" (J.P.Weber)[3] وكذلك "ج.ب.رشارد" (J.P.Richard)[4] الذي سعى بطريقة خاصة لاكتشاف "خفايا الأثر الأدبي" للمؤلف، بعض البنايات الداخلية، وبعض حالات الوجود هي التي تحدد، وتثمن أصالته، أي الكتاب" وخاصة الكتاب الرائع لـ"ج.ستاروبنسكي" (J.Strobinsky)[5] الذي نجده في ظروف معينة

---

(1) *O.Rank: Don Juan une etude sur le double et steel Paris 1932.*

(2) *Le numero 1 de la revue incidences de la psychanalyse 1970 est consacre dans sa plus grande partie aux problemes que pose l,etude des oeuvres pat la psychanlyse signalons en particulier l,article de Dominque Fernandez: introduction ala psychobiographe.*

(3) *M..Robert: L' Ancien et le nouveau graset paris, 1963 sur le papieer Grasset Paris 1967*

(4) *J.Laplanche: Holderlin et la question du père (P.U.P Paris 1961).*

(5) *J. P. Weber Genésse de l'oeuvre poétique Gallimard Paris 1960.*

يتصـدى لكتـاب آخـر رائـع "لسـارتر" (Sartre) "سانت جينيت، الممثل والشهيد" الذي يعرف الأثر بوصفه تعبير عن نظرة (الكاتب إلى نفسه)، وإلى العالم إلخ وعبر موضوعاته نستطيع الغوص في العـالم الحمـيم لــ"روسو"(Rousseau)، وكـذلك نستطيع أن نشير إلى "جورج بولي" (Georges Poulet)[1] "جـورج بـلان" (George Blin)[2]، "جاستون باشلارد" (Gaston Bachelard)[3] .

النقد الوجودي

كما يسميه سارتر بالتحليل النفسي للوجود؛ لأن في رأيه يهدف إلى ذكر الأثر، بوصفه تجلياً لقصـد المؤلـف، وبوصـفه تعبيـراً عـن اختيـاره الوجـودي، والواضـح أن نصـوص سـارتر التـي تناولت الأدب تتسم بالكثرة، وربما هذه النصوص تشكل أجمل جزء من إنتاجه، لأنها تدل على ذكـاء خـارق ويحرو بنـا أن نستخلص: أن هنـاك حقـلاً معطـى، حقل الكتـاب، ولكـي نوضح ذلك يتحتم علينا أن ننطلق من الآراء المختلفة المتعلقة بخاصية المسألة التي يطرحها الباحث، فالقضية الاجتماعية، والتحليلية النفسية، إذ هي لم تكن . كما رأينا[4] . دراسة للعمل الأدبي ففي هذه الأثناء لا يستطيع أحد أن ينكر بأن لها أهمية كبرى في تقصـي الحقـل. فـالخطر لا يكـون فـي جميـع المنـاظير، لكن يكون في خلط النزاع والأسـاليب فالنقد البنوي الجديد إذا ما أردنا أن يكون لنظامه أثـر يجـب علينـا أن نشـير إلـى عبـارة جينيـت: "الكتـاب لـيس بمعنـى تـام، وإنمـا هـو ذلـك الكشـف الذي يتحتم علينا تحمله، إنه احتياط لقوالب تنتظر معناهـا"(20) فـالقراءة وكـذلك التعليـق تبـدو مصـداقيتهما لأنهمـا يعبـران علـى فعـل الاستهلاك لموضـوع الكتابـة وتـذوقها، وبمـا أن العلـم الأدبـي يهدف إلى إظهار الشبكات والتدابير التي تسمح للأثر بأن يكون مدلولاً ففي هذا السياق نستطيع تسميته بعلم الدلالة.

* * *

الهوامش:

1- M. Blanchot: l'Espace littéraire (Gallimard, Paris, 1955).

2- Cité par G.Genette dans Figures II (Seuil Paris, 1969).

3- F. DE Saussure cours de linguistique Générale Payot, Paris, 1960).

4- Parmi les travax traduits en français de l'école des formalists russes, citons le recueil de texts réunis et présentés par T.Todorov: Théorie de la literature Seuil Paris 1966 et le livre de Vladimir Propp: Morphologie du conte seuil Paris 1965.

5- T.Todorov: Introduction à la literature fantastique seuil Paris 1970.

6- A.Rimbaud: une saison en enfer la pléiade Paris 1946 P. 656.

7- L.Sebag: Marxime et Structuralisme Payot, Paris, 1966.

8- G.Genette: Figures Seuil Paris 1966.

9- L.Althusser: Pour Marx (Maspero, Paris, 1966).

10- M.Foucault l'archéologie du savoir N.R.F Gallimard, Paris 1969 P. 273 - 274.

11- J.Kristeva: Semeiotide, recherches pour une sémanalyse seuil Paris 1970.

---

(1) *G.P. Richard univers imaniaire de Mallarme Seuil Paris 1961.*

(2) *J.Starobinsky: la Transparence et l'obstacle plon, Paris 1958.*

(3) *J.P.Sartre:Saint Genet, comédien et martyr Gallimard, Paris, 1953.*

(4) *G.Poulet: L'Espace Proustien Gallimard Paris, 1963 Trois Essais de mythologie (Corti, Paris 1966).*

G.Blin: le Sadisme de Baudelaire corti, Paris 1948 Stendhal et les problemes de la personnalité Corti Paris, 1958.

G.Bachelard: Lautréamont Corti, Paris, 1938.

Retenons: Situations1 Gallimard, Paris 1947.

Situations II 1948

Situations III 1949.

Situations IV V Vi 1964 et bientôt un Flqubert don’t des extraits ont passé dans les temps modernes.

12- cite dans la psychanalyse le point de la question S.G.R.D DE.

13- Entritien avec Roland Barthes letters françaises 2 mars 1967.

14- Voir le Figaro littéraire du 1er décembre 1966.

15- J.Lacan: ecrits Seuil, Paris, 1966.

16- R. Barthes: S/Z deuil Paris 1970.

17- R. Barthes analyse la difficulté d'établir un point de depart dans un article paru dans un poétique revue de théorie et k'analyse littéraire 1970 et intitule par où commencer? Il l'illutre par l'analyse de l'île mystérieuse de Jules Verne.

18- cite par Genette dans Figures Seuil Paris 1966.

19- M.Bonaparte: Edgar Poe Denoël et steel Paris 1933.

20- G.Genette Figures Seuil Paris 1966.

■■■

بعد محفوظ

إدوارد سعيد
ترجمة: ثائر ديب- سورية

جاءت مأثرة نجيب محفوظ بوصفه أعظم روائي عربي حيّ وأول عربيّ حائز جائزة نوبل بمثابة تبريرٍ لاحق محدود النطاق لكنه مهمّ لما كان قد حققّه من صيتٍ لا يُضَاهى على مستوى المنطقة، كما دفعت الغرب ولو بصورةٍ متأخرَةٍ إلى التعرّف عليه وتقديره حقّ قَدْرِه. فمن بين جميع الآداب واللغات الكبرى، لا تزال العربية إلى الآن أقلّها معرفةً لدى الأوروبيين والأميركيين وأكثرها تعرّضاً للنظرة الناقمة المفعمة بالضغينة، الأمر الذي ينطوي على مفارقة جسيمة بالنظر لما يراه العرب جميعاً من أنَّ القيمة الأدبية والثقافية الهائلة للغتهم تشكّل واحداً من إسهاماتهم الأساسية التي قدّموها لهذا العالم. وبالطبع فإنَّ العربية هي لغة القرآن، ولذا فهي أساسية بالنسبة للإسلام، الذي تُسْتَخْدَم فيه تلك الاستخدام الديني، والتاريخي، واليومي الذي لا يكاد يضاهيه أيّ استخدام آخر من ثقافات العالم الأخرى. وبسببٍ من هذا الدور، وبسببٍ من اقترانها الدائم بمقاومة الغزوات الإمبريالية التي وُسمَت التاريخ العربي منذ أواخر القرن الثامن عشر، فقد اكتسبت العربية أيضاً موقعاً فريداً من حيث التنازع عليه في الثقافة الحديثة، حيث يدافع عنها ويمجّدها ناطقوها وكتّابها المحليون، ويستخفّ بها، أو يهاجمها، أو يتجاهلها الأجانب الذين تمثّل لهم آخر معقل دفاعي من معاقل العروبة والإسلام.

وعلى سبيل المثال، فقد عانت العربية من تحريمٍ شديدٍ خلال 130 سنة من الكولونيالية الفرنسية بالجزائر باعتبارها لغة تافهة لا قيمة لها: وهذا ما ينطبق بصورة أقلّ على تونس والمغرب، حيث نشأت هناك ثنائية لغوية قلقة بسببٍ من فَرْض اللغة الفرنسية فَرْضاً سياسياً على العرب المحليين. أمّا في غير مكان من المشرق العربي فقد غدت العربية بؤرة الآمال بالإصلاح والنهضة. وكما بيّن بندكت أندرسن، فإنَّ انتشار التعليم قد حفّز نهوض القومية الحديثة، والتي لعب النثر القصصي السردي في وسطها دوراً حاسماً في خلق وعي قومي. فالروائيون العرب، بتوفيرهم للقرّاء ليس إحساساً بماضيهم المشترك وحسب . كما نجد، مثلاً، في الرومانسيات التاريخية التي كتبها الروائي والمؤرّخ جرجي زيدان في أوائل القرن العشرين . بل أيضاً إحساساً باستمراريةٍ تاريخيةٍ ثابتة، وقفوا مواقف صلبة وقوية في كلّ مكان كانت فيه قضايا المصير، والمجتمع، والتوجّه موضع جدال واستقصاء.

بيد أنَّ علينا ألاّ ننسى أنَّ الرواية كما عُرِفَت

في الغرب هي شكل جديد نسبياً في التقليد الأدبيّ العربيّ الغنيّ. وعلينا أن نبقي في أذهاننا إلى جانب ذلك أنَّ الرواية العربية هي شكل معنيّ، ومنخرط من خلال قرّائه وكتّابه في الانقلابات الاجتماعية والتاريخية الكبرى التي شهدها قرننا العشرون، حيث شاركوا في انتصاراته كما شاركوا في إخفاقاته. وعلى هذا الأساس، وعودةً إلى نجيب محفوظ، فإنَّ أعماله منذ أواخر الثلاثينيات فصاعداً تكثّف تاريخ الرواية الأوروبية في مدىً زمنيٍ قصير نسبياً. فهو ليس واحداً من أشباه هوغو وديكنز وحسب، وإنما أيضاً من أشباه غالسورتي، ومان، وزولا وجول رومان.

والرواية العربية، محاطةً بالسياسة على هذا النحو، وأسيرةً إلى حدٍّ بعيد للنزاعات المحلية فضلاً عن البيئة الدولية، هي حقّاً شكلٌ مُحَاصَر. فثلاثية محفوظ الأليغورية، أولاد حارتنا (1) (1959)، تتناول الإسلام، وقد مُنِعَتْ في مصر حين كانت على وشك أن تُنْشَر. أمّا ثلاثيته القاهرية التي سبقتها (1956 . 1957) فقد استعرضت أطوار القومية المصرية، التي وصلت ذروتها في ثورة 1952، وقد فعلت ذلك على نحوٍ نقدي وصميمي كإسهامٍ في إعادة صياغة المجتمع المصري. لتأتي ميرامار (1967)، روايته راشومونية الأسلوب عن الإسكندرية، فتنتظر نظرة متجهّمة إلى اشتراكية ناصر، ومساوئها، وشذوذاتها، وكلفتها الإنسانية.

وفي أواخر الستينيات، تناولت قصص محفوظ القصيرة ورواياته عقابيل حرب العام 1967، على نحوٍ متعاطفٍ مع بروز المقاومة الفلسطينية، وعلى نحوٍ ناقدٍ للتدخّل العسكري المصري في اليمن. وكان محفوظ أشهر كاتب وأشهر شخصية ثقافية تحيّي معاهدة السلام المصرية . الإسرائيلية في العام 1979، وعلى الرغم من أنَّ كتبه قد مُنِعَت في البلدان العربية لفترة بعد ذلك، إلاّ أن شهرته ككاتب عظيم كانت أرسخ بكثير من أن يُنْتَقَص منها لفترة طويلة. ومع أنَّ الموقف الذي اتّخذه لم يكن بالموقف الشعبي حتى في مصر ذاتها، فإنّ الأمر لم يقتصر على تخطّيه الازدراء المؤقّت بل تعدّاه إلى خروجه من كلّ ذلك أشدّ هيبةً وكِبْرَاً.

—— '' ——

وما تتّسم به مسيرة محفوظ في العالم العربي من تميّز لا يُسْتَمَدُّ من طول حياته الكتابية الاستثنائي وحسب، وإنّما أيضاً من كون عمله مصرياً (وقاهرياً) بكلّ ما فيه، قائماً على رؤيةٍ إقليمية وتخييلية لمجتمعٍ فريدٍ في الشرق الأوسط. فالأمر اللافت بشأن محفوظ هو ما كان من قدرته الدائمة على الاتكاء على تكامل مصر الحيوي بل وتدامجها الثقافي.

—— '' ——

فعلى الرغم من إغراق مصر في القِّدَم، وتنوّع مكوّناتها، وما تلّقيه من مؤثّرات . إذْ أنَّ مجرد وضع قائمة بهذه المؤثرات كفيل بأن يخلّف شعوراً بضرورة التوّقف: حيث المؤّثرات الفرعونية، والعربية، والإسلامية، والهلنستية، والأوروبية، والمسيحية، واليهودية، الخ. . إلاّ أنَّ هذا البلد تمتّع باستقرارٍ وهويةٍ لم يختفيا في هذا القرن. أو، بعبارة أخرى، فإنَّ الرواية العربية قد ازدهرت على نحوٍ خاص في مصر القرن العشرين لأنّه على الرغم من كلّ حروب هذا البلد المولّدة للاضطراب، وثوراته، وانقلاباته الاجتماعية، إلاّ أن مجتمعه المدني لم يكسف أبداً، وهويته لم توضع أبداً تحت طائلة الشكّ، ولم تستطع الدولة أبداً أن تستغرقه تماماً. والروائيون المصريون مثل نجيب محفوظ لطالما وجدوه هناك بانتظارهم، الأمر الذي أتاح لهم أن يقيموا صلةً مؤسساتيةً دائمة مع المجتمع عبر قصّهم.

وعلاوةً على هذا، فإنَّ خصائص القاهرة التاريخية والجغرافية الأساسية التي رسم محفوظ خارطتها قد وُرِّثَت إلى الجيل الجديد من الكتّاب

الذين بلغوا النضج في مرحلة ما بعد 1952. فجمال الغيطاني هو مثل محفوظ، من حيث أنَّ عدداً من أعماله . ومنها مثلاً عمله الذي تُرْجِم مؤخَّراً الزيني بركات[1] . تدور في أحياء مثل الجمالية، التي تدور فيها أيضاً رواية محفوظ الواقعية زقاق المدق. والغيطاني يعتبر نفسه واحداً من ورثة محفوظ، والتداخل في الخلفية وفي المعالجة يثبت وجود العلاقة الجيليّة بين الكهل والشاب، وهو ما يُفْصَح عنه مزيداً من الإفصاح من خلال مدينة القاهرة والهوية المصرية. فمحفوظ يوفّر بالنسبة للأجيال اللاحقة من الكتّاب المصريين ضماناً لنقطة افتراق.

غير أنَّ من الواجب القول إنّ محفوظ، كراعٍ وكسلف للقصّ المصري التالي ليس كاتباً إقليمياً بأيّ حال من الأحوال، ولا هو مجرد تأثير محليّ. وهنا تجدر بنا ملاحظةُ تعارض آخر. فمصر، بسببٍ من حجمها وقوتها، كانت على الدوام محلاًّ للأفكار والحركات العربية؛ وعلاوةً على هذا، فقد لعبت القاهرة دور مركز التوزيع لما تنشره المطابع، وللأفلام، والإذاعة، والتلفزيون. فالعرب في الغرب، من جهة أولى، والعراق، من جهة ثانية، ممن قد لا يشتركون سوى بالقليل، يمكن أن يقضوا عمراً كاملاً في مشاهدة الأفلام (أو المسلسلات التلفزيونية) المصرية التي تربط فيما بينهم. وبالمثل، فقد انتشر الأدب العربي الحديث من القاهرة منذ بداية هذا القرن؛ وطوال سنوات كان محفوظ كاتباً دائماً في الأهرام، الصحيفة اليومية الأولى في مصر والعالم العربي. وكانت روايات محفوظ، وشخصياته واهتماماته، بمثابة المعيار المميَّز، وربما الذي يوضَع على الدوام موضع المنافسة، بالنسبة لمعظم الروائيين العرب الآخرين، في وقتٍ ظلّ فيه الأدب العربي ككلّ هامشياً بالنسبة للقرّاء الغربيين الذين اكتسب لديهم كلٌّ من فوينتس، وغارسيا ماركيز، وسوينكا، ورشدي سلطة ثقافية أساسية.

—— ،، ——

وما رسمتُ خطوطه العريضة على هذا النحو التخطيطي الشديد هو بعضٌ من الخلفية التي يُفْتَرض وجودها حين يرغب كاتب معاصر، غير مصري، وذو مواهب حقيقية في أن يكتب قصّاً باللغة العربية.

—— ،، ——

فأن نتكلم على ضَرْب من "قلق التأثير"(2)، بقدر ما تكون أسبقية محفوظ، ومصر، وأوروبا (التي أتت منها الرواية العربية قبل محفوظ في حقيقة الأمر) هي المعنية، يعني أن نتكلّم على أمر فعلي اجتماعياً وسياسياً. فالقلق يفعل فعله ليس فقط في تحديد ما كان ممكناً لواحدٍ مثل محفوظ في مجتمع مستقر ومتكامل أساساً مثل مصر، بل أيضاً في تحديد ما هو، في مكانٍ متشظٍّ، وبلا مركز، وعاصٍ علناً، غير ممكن على نحوٍ مثير للجنون والإحباط. ففي بعض البلدان العربية لا تستطيع أن تغادر بيتك وتفترض أنّه حين تعود إليه إذا ما عدت سيكون كما تركته. ولم يعد بمقدورك أن تعتبر أنَّ من البديهي أن تعمل أمكنة مثل المشافي، والمدارس، والمباني الحكومية مثلما تفعل في غير مكان، أو أنها، إذا ما كانت تعمل لفترة، ستواصل فعلها ذاك في الأسبوع التالي. كما لا يمكن أن تكون متيقناً من أنَّ الولادة، والزواج، والموت . مما يُسَجَّل، ويُرَخَّص، ويوثَّق في كلّ المجتمعات . سوف يُلاَحظ في الحقيقة أو يُحْتَفَل بذكراه بأيّ حالٍ من الأحوال. وبدلاً من ذلك، فإنَّ معظم أوجه الحياة قابلة للتفاوض، ليس بالمال والاتصال الاجتماعي وحسب، بل أيضاً بالبنادق وراجمات الصواريخ.

والمثالان المتطرفان اللذان تشكلّ فيهما مثل هذه الحوادث وقائع يومية متكررة هما فلسطين

[1] *نُشِرَت ترجمة فاروق عبد الوهاب لرواية الزيني بركات إلى الإنجليزية في دار النشر Viking عام 1988.*

ولبنان، أولهما الذي كفّ عن الوجود في العام 1948، وولد من جديد في 15 تشرين الثاني 1988، والثاني ذلك البلد الذي بدأ تدميره الذاتي العام في نيسان 1975، ولم يتوقف عن ذلك بعد. ففي كلا هذين الكيانين السياسيين ثمّة بشر هويتهم الوطنية مهدّدة بالانقراض (في الأولى) أو الانحلال اليومي (في الثانية). وفي مثل هذه المجتمعات تكون الرواية شكلاً خطراً وإشكالياً إلى حدٍّ بعيد في آنٍ معاً. فمن النمطي أن تكون موضوعاتها سياسية ملحّة واهتماماته وجودية جذرية. والأدب في المجتمعات المستقرة (كالأدب في مصر، مثلاً) لا يمكن تكراره من قِبَل الكتّاب الفلسطينيين واللبنانيين إلاّ عن طريق المحاكاة الساخرة والمبالغة، إذْ أنَّ الحياة الاجتماعية للكتّاب الفلسطينيين واللبنانيين هي مشروع ذو نتائج يصعب التنبؤ بها أشدّ الصعوبة ويقوم على أساسٍ يتغيّر من برهة إلى أخرى. وقبل كلّ ذلك، فإنَّ الشكل مغامرة، والسرد بعيد عن اليقين ومتعرّج على السواء، والشخصية ليست مجموعة مستقرّة من الخصال بقدر ما هي صنعة أو تقنية لغوية، متعمَّدة بقدر ما هي مؤقّتة وقائمة على المفارقة الساخرة.

لنأخذ أولاً اثنين من الروائيين الفلسطينيين، غسان كنفاني وإميل حبيبي. يبدو نموذج كنفاني للوهلة الأولى على أنه النموذج الأكثر تقليدية، في حين يبدو نموذج حبيبي على أنه تجريبي إلى حدّ الجموح. غير أننا نجد في رجال في الشمس (1963)، أنَّ قصة كنفاني عن الضياع والموت الفلسطيني تُقَوَّض بوصفها سرداً بفعل نثر الرواية المفكَّك قصداً، والذي نجد فيه ضمن مجموعة مؤلفة من جملتين أو ثلاث أنَّ الزمان والمكان في حالة من التدفق الذي لا هوادة فيه بحيث لا يمكن للقارئ أبداً أن يتحقّق تماماً أين تحدث القصة ومتى. وفي سرده الطويل وبالغ التعقيد ما تبقى لكم (1966)، يتمّ الوصول بهذه التقنية إلى حدٍّ أقصى بحيث يتكلّم عدد من الساردين حتى في الفقرة القصيرة الواحدة دون أن يجد القارئ ما يكفي من المؤشّرات، أو التمييز، أو التحديد. غير أنَّ القسمة التعسة المميّزة للشخصيات التي رسمها كنفاني هي تلك القسمة الصارخة الجليّة بحيث يتحقّق نوع من الوضوح الجمالي حين يجتمع معاً على نحوٍ متصادم كلٌّ من القصة، والشخصية، والمصير.

—— ،، ——

ففي العمل الأول، يُخْنَق ثلاثة لاجئين في صهريج سيارة على الحدود العراقية ـ الكويتية، وفي الرواية اللاحقة، تطعن مريم زوجها الفاسد والمتزوج من امرأتين في وقت واحد في حين يواجه أخوها حامد إسرائيلياً في مواجهة قاتلة.

—— ،، ——

أمّا متشائل حبيبي (1974) فهي تفجّر كارنفالي للمحاكاة الساخرة والهزل المسرحي، مدهش على الدوام، وصادم، ولا يمكن التنبؤ به. فهي لا تقدّم أيَّ تنازل مهما يكن لأيٍّ من الأعراف القصصية المعيارية. وشخصيتها الأساسية (التي يجمع اسمها معاً كلاً من التفاؤل والتشاؤم) هي خليط من العناصر من إيسوب، والحريري، كافكا، ودوماس، و وولت ديزني، في حين أنَّ الفعل فيها هو ضَرْب من الجمع بين الهزل السياسي المتدني، وقصص الخيال العلمي، والمغامرة، والنبوءة التوراتية، كلّ ذلك مرتكز على الديالكتيك القلق لنثر حبيبي شبه العاميّ، شبه الكلاسيكي. وفي حين أنَّ لمسات كنفاني الميلودرامية العارضة إنّما المؤثّرة تضعه ضمن مدى روايات محفوظ من حيث فعلها المنضبط والمتوضّع، فإنَّ عالم حبيبي هو أشبه بعالم رابليه بل وجويس بالقياس إلى بلزاك وغالسورثي المصري.

—— ،، ——

ويبدو الأمر كما لو أنَّ الوضع الفلسطيني، الذي بلغ الآن عقده الخامس دون أيّ حلّ حاسم، يقدّم طبعة منفلتة وغريبة الأطوار إلى أبعد حدّ من الرواية البيكارسكية(3)، التي، بتباهيها بلا مبالاتها ونكايتها، إنّما تدور في النثر القصصي العربي حول المدى الذي يمكن أن يصل إليه المرء بعيداً عن جلال محفوظ وفخامته.

—— " ——

أمّا لبنان، المجتمع الآخر الشاذ والمقاوِم، فقد تغيّر على نحوٍ أشدّ نمطية، ليس فيما يتعلّق بالروايات أو حتى القصص، وإنما أيضاً فيما يتعلّق بالأشكال الأسرع زوالاً، كالصحافة، والأغاني الشعبية، والملاهي، والمحاكاة الساخرة، والمقالات. فالحرب الأهلية، التي بدأت رسمياً في نيسان 1975، كانت شديدة القوة في تأثيراتها التفكيكية بحيث بات قرّاء الكتابة اللبنانية بحاجة لمن يذكّرهم من حين لآخر أنَّ هذا البلد هو (أو كان)، في النهاية، بلد عربي، تشترك لغته ويشترك ميراثه بالكثير الكثير مع كتّاب مثل محفوظ. والحقّ، أنَّ الرواية في لبنان توجد إلى حدٍّ بعيد كشكلٍ يسجّل استحالته الخاصة، متكشّفاً أو منفلتاً عن السيرة الذاتية (كما هو الحال في الانتشار اللافت لكتابة النساء اللبنانيات)، أو الريبورتاج، أو الخليط، أو الخطاب بلا مؤلّف.

وهكذا فإننا نجد على الطرف الآخر من محفوظ شخصية إلياس خوري اللامعة، الملتزمة سياسياً، بنماذجه الخاصة شديدة الحراك، والذي يظهر عمله بالإنجليزية لأول مرّة الآن من خلال ترجمة عمله القصصي المهم والأول الجبل الصغير (1977)[1]. فخوري هو كتلة من المفارقات، خاصةً إذا ما قورن بالروائيين العرب الآخرين من جيله. فهو، مثل الغيطاني صحفي ممارِس، وكان كذلك طوال اثنتي عشرة سنة على الأقل. لكنه بخلاف الغيطاني . الذي يشاطره مواهبه في الابتكار والأداء اللفظي البارع . مناضل سياسي منذ نعومة أظفاره، كونه قد ترعرع كتلميذ في الستينيات في عالم السياسة اللبناني والفلسطيني المحتدم في الشوارع. وبعض ما يصفه في الجبل الصغير من قتال المدينة والجبل في الأيام الأولى للحرب الأهلية اللبنانية (خريف 1975 وشتاء 1976) يرتكز على هذه التجارب. وبخلاف الغيطاني أيضاً، فإنَّ خوري محرِّر في إحدى دور النشر، حيث عمل طوال عقد لدى أحد الناشرين البارزين في بيروت، ونشر خلال تلك الفترة قائمة لافتة من الترجمات العربية لكبريات الكلاسيكيات العالمثالثية ما بعد الحديثة (فونيتس، ماركيز، أستورياس) (4).

وخوري، علاوة على ذلك، ناقد ثاقب إلى أبعد الحدود، وثيق الصلة بالشاعر الطليعي أدونيس ومجلته البيروتية مواقف. وبينهما، فإنَّ أعضاء جماعة مواقف تولّوا في السبعينيات أمر القيام ببعضٍ من أدقّ الاستقصاءات بشأن الحداثة والحداثيّة. ولقد كان لخوري، انطلاقاً من هذا العمل، إلى جانب صحافيته الملتزمة . فهو وحده تقريباً من بين الكتّاب اللبنانيين المسيحيين من اعتنق، من قلب بيروت الغربية وبمخاطرة شخصية شديدة، قضية مقاومة الاحتلال الإسرائيلي لجنوب لبنان . أن يصوغ (بالمعنى الجويسي) (5) سيرةً أدبية ما بعد حداثية، وطنية وروائية، بعيدةً عن التقليدية.

—— " ——

ويشكلّ هذا تعارضاً صارخاً مع محفوظ، الذي اتّبع إخلاصه الفلوبيريّ للأدب والكتابة مساراً حداثياً إلى هذا الحدّ أو ذاك. فأفكار خوري عن الأدب والمجتمع مُجَانِسَة لوقائع لبنان التي غالباً ما تكون متشظية على نحوٍ مريك، حيث فُقِدَت الثقة

[1] نُشِرَت هذه الترجمة التي أنجزتها مايا تابت في مطبوعات جامعة مينيسوتا.

بالماضي، والمستقبل أبعد ما يكون عن اليقين، والحاضر مجهول، كما يقول في إحدى مقالاته.

ـــ ،، ـــ

وبالنسبة لـه ربمـا كـان الخيط الأشدّ تمثيلاً والأجمـل فـي الكتابـة العربيـة الحديثـة هـو ذاك المستمدّ، لـيس مـن الأشـكال المسـتقرة والمكـرورة سـواء كانـت محليـة مرتبطـة بالتقليـد العربـي (القصيدة) أو مستوردة من الغرب (الرواية)، وإنّما مـن تلـك الأعمـال التـي يصـفها بأنّهـا بـلا شـكل؛ يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم، والأيام لطــه حســين، وكتابــات جبــران ونعيمــة. فهــذه الأعمـال، كمـا يقـول خـوري، شـديدة الجاذبيـة وقد خلقـت فـي واقـع الأمـر الكتابـة العربيـة "الجديـدة" التـي لا يمكـن أن نجـدها فـي القصـص التقليديـة التي قدّمها الروائيون التقليديون. وما يجده خوري فـي هـذه الأعمـال التـي بـلا شـكل هـو علـى وجـه الدّقـة مـا دعـاه المنظّـرون الغربيـون بـ "مـا بعـد الحديث": ذلك الخليط الأساسي من السيرة الذاتية، والقصــة، والخرافــة، والخلــيط، ومحاكــاة الــذات الساخرة، التـي يلقـي عليهـا ضـوءاً قوياً ضـربٌ مـن الحنين الملحّ والغريب المخيف.

والجبـل الصـغير تكـرر علـى طريقتـه الخاصـة مـن غيـاب الشـكل بعضـاً مـن حيـاة خـوري: سـنواته الأولى في الأشرفية (وهي منطقة محلية في بيروت الشـرقية، تُعْـرَف بالجبـل الصـغير)، ونفيـه منهـا لاتخــاذه موقفــاً إلــى جانــب التحــالف الــوطني (الإسلامي والفلسطيني)، والحملات العسكرية التالية فـي الشطر الأخير مـن العـام 1975 . فـي الوسط التجاري لبيروت وجبال لبنان الشرقية . وأخيراً اللقاء فـي المنفـى مـع صـديق فـي بـاريس. وهكـذا تتقشّـر فصـول العمل الخمسـة منفتحـةً من بيت العائلـة في الأشرفية، الذي لم يعد بمقدور خوري ولا السارد أن يعـودا إليـه، نظـراً لمفاعيـل الحـرب الأهليـة اللبنانيـة غيـر العكوسـة، إلـى أن تصـل الفصـول الخمسـة إلـى خاتمتها دون أن تتوصّل إلى أيّ ضرب من الراحة، أو أي ضرب من المحطّ. ذلك أنَّ بصيرة خوري في هذا العمـل الـذي يعـود إلـى العـام 1977 واستشرافه فيه مكّناه من رؤية الحال الأسوأ الذي ينطوي عليه الوضـع، والـذي انتهـى فيـه تـاريخ لبنـان الحـديث (الحداثي)، ونبعت منه سلسلة من الكوارث التي لا يكــاد تخيّلهــا (المــذابح، والتــدخلات الســورية والإسرائيلية، والمأزق الراهن وما فيه من تقسيم).

ويقـوم الأسـلوب فـي الجبـل الصـغير علـى التكـرار قبـل أيّ شـيء آخـر، كمـا لـو أنَّ السـارد بحاجة إلى ذلك كيما يثبت لنفسه أن تلك الأشياء التـي لا تُطَـاق قـد حـدثت فعـلاً. والتكـرار أيضـاً، وكمـا يقـول السـارد، هـو البحـث عـن النظـام؛ أن تتفحّص الأمور وتراجعها مراجعة وافية لكـي تجد، إنْ أمكنــك ذلــك، النســق الأساســي، أو القواعــد والبروتوكـولات التـي نشـبت علـى أساسـها حـرب أهليــة هــي الأبغــض مــن بــين جميــع الكــوارث الاجتماعيـة. والتكـرار يفسـح فـي المجـال للغنائيـة، تلك الضروب من التحليق الاستعاري التي سرعان مـا يُرَى مـن خلالهـا ويُسَجَّل ذلـك الرعب المطلق الذي ينطوي عليه ما يحدث .

ـــ ،، ـــ

منذ أيام المغول أو قبلهم أو بعدهم، ونحن نموت مثل الذباب. نموت دون أن نفكّر. نموت من الأمراض، من البلهارسيا، من الطاعون... بدون وعي، بدون كرامة، بدون شيء.

ـــ ،، ـــ

ثمَّ يسقط ثانيةً في الغفلية وما هو مجهول.

ويقـوم أسـلوب خـوري أيضـاً علـى الكوميـديا والاستهزاء. إذْ كيف للمرء بغير ذلك أن يفهم تلك الحقـائق الدينيـة التـي يقاتـل مـن أجلهـا . حقيقـة المسيحية، مثلاً . إذا ما كانت الكنائس معسكرات جنود أيضـاً، وإذا مـا كـان الكهنـة، كـالأب الفرنسـي مرسـيل فـي الفصـل الثـاني مـن الجبـل الصـغير،

عنصـريين ثرثـارين ومخمـورين؟ وتطـواف خـوري البيكارسـكي عبـر المشـاهد اللبنانيـة التـي يوفّرهـا النزاع المدني يكشف عن مناطق من انعدام اليقين والتشوّش لم يُفَكَّر فيها من قبل، سواء في هدوء الطفولـة أم فـي يقينيـات الطائفـة الأصـلية، أو الطبقـة، أو العائلـة. ومـا يبـرز فـي النهايـة لـيس الأشكال حسنة الصياغة، والمدروسة التي نحتها فنان motjuste (7) (مثل محفوظ)، بل سلسلة مـن المنـاطق التـي تجرفهـا ضـروب مـن القلـق، والذكريات، والفعل غير المكتمل، لم يُفْصَح عنها سوى نصف إفصـاح. أمّـا الوضـوح غيـر المعتـاد فـلا يُقَدَّم لنـا إلا فـي بعض الأحيـان، عـادةً بشكل ضروبٍ عدمية من الحكمة ("اكتشف العلماء أنهم يستطيعون أن يصيروا لصوصاً") أو مشاهد على الشـاطئ، لكـن فقـدان الوجهـة ثابـت علـى الـدوام تقريباً.

ومما نطلع به من كتابة خوري ذلك الإحساس غير العادي بالخروج على الرسمية. فقصة مجتمعٍ منحلٍّ تتكشّف أمامنا مع إجبار السارد على مغادرة بيته، والقتال في شوارع بيروت وفي الجبال، واختباره مـوت رفاقـه ومـوت الحـب، وانتهائـه بـأن يعترضـه جنـدي مُسَـرَّح مختـلّ فـي ممـرّات ورصـيف متـرو بـاريس. فالأصـالة المدهشـة في الجبل الصـغير هـي في تفاديها ما هو ميلودرامي وتقليدي؛ حيث يحبك خوري الأحداث بلا وهم أو نسق متوقَّع مسبقاً، أشبه بسجين غريب يطلق سراحه فجأةً فيجول من مكان إلـى مكـان، وراءً وقُدَّاماً، ملتقطاً الأشياء عبـر لغـة تلـك الأرض التـي تُنْطلـق بفصـاحة مدهشـة لكنهـا بالنسبة له تقريبية على الدوام ومربكة بعض الشيء. وبالطبع، فإنَّ عمل خوري يجسّد، أخيراً، حقيقة مأزق لبنان، بخلاف استقرار مصر المهيب كما ينقله قصّ محفوظ. بيد أنني أتوقّع أنَّ نسخة الواقع التي يقدّمها خوري هي في حقيقة الأمر أشدّ نمطية، على الأقل بقدر ما يتعلّق الأمر بمسار الشرق الأوسط الراهن.

ولطالما كانت الرواية مرتبطة بالدول القومية، أمّا في العالم العربـي فقد اشتُقَّت الدولـة الحديثـة من تجربـة الكولونيالية، وفُرِضَتْ من فوق ووُرِّثَتْ، بدلاً من أن تُنَـال عبـر عذابات الاستقلال. ولـيس اتهامـاً لمـأثرة محفوظ الهائلة أن نقول إنّ فرصته، من بين الفرص التي أُتيحت للكاتب العربي في القرن العشرين، قد كانت تقليدية بالمعنى المشرِّف: فقد أخذ الرواية من أوروبـا وصـاغها بحسـب هويـة مصـر الإسـلامية والعربية، متنازعاً مع الدولة المصرية ومساجِلاً إياها، إنّما مـع بقائـه الدائم واحداً من مواطنيها. أمّا مـأثرة خوري فتقـع فـي الطـرف الآخـر مـن المقياس. فهو، وقد يتّمـه التـاريخ، ذلك المسيحي الأقلويّ الذي غدا مصيره أن يهيم على وجهه لأنه لا يستطيع التكيّف مـع تلـك الإقصـائية التـي يتقاسـمها المسـيحيون مـع أقليات أخرى في المنطقة. والشكل الجمالي الأساسي لتجربته هو التمثّل . إذْ يبقى عربياً، وجزءاً مهمّاً من الثقافـة . المُبْتَلـى بـالرفض، والانجـراف، والضـلال، وانعـدام اليقـين. وكتابـة خـوري تمثّـل أيـام البحـث والتجربـة الصـعبة التـي تعبّـر عنها الآن في المشرق العربـي الانتفاضـة الفلسـطينية، حيـث تنـدفع طاقـات جديدة عبر خزّانات العادة والحياة القومية وتتفجّر في اضـطرابات مدنيـة مخيفـة. وخـوري، إلـى جانـب محمـود درويـش، هـو ذلـك الفنـان الـذي يعبّـر عـن المنفيين الذين لم يفقدوا جذورهم وعن محنة اللاجئين اللذين تُقْفَل الأبواب في وجوههم، عن إزالة الحدود وتغييـر الهويـات، عـن مطالـب راديكاليـة ولغـات جديدة. ومن هذا المنظور فإنَّ أعمال خوري تُلقي علـى محفـوظ تحيـة وداع لا مفـرّ منهـا غيـر أنهـا مفعمة بالتقدير العميق.

وإنهـا لمفارقـة سـاخرة وضَـرْبٌ مـن التنـاقض الجـدير بـأن يُـذْكر فـي خاتمـةٍ كهـذه أنَّ درويـش، وخوري، وأنا كنا قد التقينا معاً لأول مرّة منذ ست سنوات فـي الجزائـر الأسـبوع الفائـت، لكـي نحضـر اجتماعـات المجلـس الـوطني الفلسـطيني. وكـان

درويش قد كتب إعلان الدولة، الذي ساعدتُ في إعادة صياغته وترجمته إلى الإنجليزية. وإلى جانب الإعلان، وافق المجلس الوطني الفلسطيني على قرارات تتعلق بإقامة دولتين على فلسطين التاريخية، إحداهما عربية، والأخرى يهودية، يكون تعايشهما كفيلاً بأن يضمن تقرير المصير لكلا الشعبين. ولقد علّق خوري بلا هوادة، إنّما بحنان، وكلبناني، على ما فعلناه، مشيراً إلى أن لبنان ربما يغدو في يوم من الأيام مثل فلسطين. كنا ثلاثتنا موجودين كمساهمين ومراقبين. وكُنَّا، بالطبع، على قَدْرٍ هائل من الإثارة: غير أنَّ درويش وأن كنا قلقين من أن نصّينا كانا يخضعان لبتر وتشويه السياسيين وكنا أشدّ قلقاً لأن دولتنا ليست، في النهاية، سوى فكرة. لعلَّ من غير الممكن تغيير عادات النفي والحالة الشاذة بقدر ما يتعلّق الأمر بنا نحن أنفسنا: غير أنَّ فلسطين ولبنان، لفترةٍ قصيرةٍ لم يتوقف الكلام فيهما، كانتا حيتين في النّصين.

***

الهوامش:

1. *هذا ما ورد في الأصل من اعتبار أولاد حارتنا ثلاثية.*
2. *قلق التأثير، anxiety of influence، مفهوم جاء به الناقد الأميركي هارولد بلوم وأعاد على أساسه كتابه التاريخ الأدبي بالارتباط مع عقدة أوديب. فهو يرى أنّ الشعراء يعيشون بقلق في ظلّ شاعر "قوي" سبقهم، كما يعيش الأبناء في ظلّ قمع الآباء الذي ينالهم. وهكذا تكون قصائد هؤلاء الشعراء محاولة للفرار من "قلق التأثير" هذا عن طريق صياغتها الجديدة لقصيدة سابقة. بمعنى أنَّ الشاعر، وقد أطبق عليه التنافس الأوديبي مع "سلفه" الخاصي"، يلجأ إلى تجريد تلك القوة من السلاح عن طريق اقتحامها من الداخل، كاتباً بطريقةٍ تنقّح، وتبدّل، وتعيد سبك قصيدة السلف.*
3. *الرواية البيكارسكية، picaresque novel، هي رواية تُعنى بمغامرات المتشردين من الشطّار والعيّارين.*
4. *الإشارة هنا إلى سلسلة "ذاكرة الشعوب" التي صدرت عن مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.*
5. *نسبةً إلى جيمس جويس.*
6. *نسبة إلى غوستاف فلوبير.*
7. *بالفرنسية في الأصل: بمعنى الكلمة.*

■■■

القهر السياسي
والوعي الديمقراطي في رواية
"مجنون الحكم بأمر الله" لبنسالم حمّيش

عبد الوهاب بوشليحة- الجزائر

إنَّ التأمّل في كلية الأنظمة السياسية العربية يلحظ في جوهرها الهيمنة الشمولية وعدم تداول السلطة الفوقية، وهي أساس يقوم عليها الحكم في كافة الدول العربية، التي وصفها سمير أمين بأنها استبدادية في طابعها الجوهري، حتَّى وإن اختلفت المسارات التاريخية التي مرّت بها التكوينات الاجتماعية التي تقوم على قاعدتها(1). فالسلطة الحاكمة في المجتمعات العربية مستنفرة دائماً في مواجهة المواطنين، تحكمها مشاعر الكراهية والعداء تجاههم، وكلما أصابتها انتكاسة . وهي دائمة الحدوث . لابدَّ من أنَّ تعلقها عليهم، فتنقل بذلك تبعات مسؤولياتها تجاه ما حدث على عاتقهم.

والمنطق الذي يحكم العلاقة بين السلطة الحاكمة والمواطن، لا يقوم على علاقات ندية جلية، يحكمها أطراف متعدّدون، لكل منهم ذاته الفاعلة المندرجة ضمن سياق النحن، بل يقوم على نموج يستند إلى تراتبية قائمة على وجود أنا أعلى مهيمن مقابل آخرين أدنى وطالما استشعرت السلطة المجتمع على حظيرة عامة ينساق كل مواطن داخل أطرها المحدّدة سلفاً، وتشمل هذه الأساليب المراقبة، والتنصّت والتلصّص والاعتقال والسجن والتعذيب والقتل.

يعني ما تقدم أنَّ الديمقراطية والقمع سؤالان ينطلقان من واقع وتاريخ، ويشيران إلى واقع وتاريخ بديلين، وإن كان السؤال يحمل سمة زمانه، فإن الحديث عن الديموقراطية يعني الحديث عن القمع والاستبداد والعسف، ففي دولة القمع، تقدم السلطة مقالها الفكري كمقال قمعي ونظيراً للحقيقة وتعدم كل مقال آخر لا يلتقي معه، فهي تنشر أفكارها بوسائل قمعية وفي إطار اجتماعي خاضع للممارسات نفسها، وتقدم هذه الأفكار على أنها الحقيقة المطلقة الشاملة ثمَّ ترفع هذه الحقيقة إلى مستوى التقديس، فالسلطة القامعة في وحدانيتها السياسية تنزع باستمرار إلى وحدانية الفكر، أي تجعل من ذاتها مثالاً، وتكره الفرد والمجتمع على قبول هذا المثال والامتثال له.

فبالاستناد إلى حقائق التاريخ العربي القديم، اتَّخذ الروائي من قضية القهر السياسي المسألة الأساسية في عمله الإبداعي. وقضية قهر

الإنسان عنده ليست ضبابية أو مثالية، إنما هي متجسدة ببعديها الاجتماعي والسياسي، لذلك يتمثل القص الروائي عن التاريخ بكتابة المسكوت عنه، أي البحث عن ثغرات التاريخ اللامنطوقة، المهمّشة والمغيّبة بفعل التاريخ الرسمي، ومن ثمَّ محاولة كتابة تاريخ جديد وإعادة النظر في التاريخ الرسمي. لكن لماذا العودة إلى تلك اللحظة من التاريخ الفاطمي بمصر لإيقاظها فنياً ونفخ الحياة فيها؟ بل لماذا العودة إلى الماضي أصلاً، وهل هذه العودة ولع بالتاريخ لذاته أم انشغال باللحظة الراهنة ورغبة في استكشافها بالبحث عن جذورها في الماضي أو إسقاطه عليها؟

إنَّ علاقة كاتب ما بالتاريخ ليس شيئاً خاصاً ومعزولاً، إنها عنصر مهم من العناصر التي تؤلّف علاقته بكامل الواقع ولاسيما المجتمع، وإذ نفحص المشاكل التي تقع في الرواية نتيجة علاقة الكاتب بالواقع التاريخي، نرى أنه لا توجد مشكلة جوهرية واحدة فريدة بالنسبة للتاريخ، وهذا يعني أنَّ علاقة الكاتب بالتاريخ يمكن أنَّ تساوي ميكانيكياً علاقته بالمجتمع المعاصر، بل بالعكس يوجد تفاعل معقّد جداً بين علاقته بالحاضر وعلاقته بالتاريخ، إلا أنَّ فحصاً نظرياً تاريخياً أدق لهذه العلاقة يتبيّن بأن علاقة الكاتب بمشاكل الحاضر الاجتماعية حاسمة في هذا التفاعل(2) وبالتالي تؤلّف علاقة الروائي بالتاريخ عنصراً من عناصر علاقته بالواقع، وتتسم هذه العلاقة بقدر كبير من التعقيد والتركيب، فالروائي قد يعود إلى لحظة في الماضي لاستكشاف الحاضر وفهمه، وقد يعود إليها كسند في مواجهة وطأة الحاضر.

ورواية مجنون الحكم بأمر الله، رواية تاريخية من حيث أنها تشير إلى التاريخ وبحكم أنها تستند إلى مجموعة من المصادر التاريخية والشعبية والعقائدية، وهي مصادر تضبط التواريخ والأحداث والأسماء، حتَّى يماثل السرد الروائي السرد التاريخي فينفي عن نفسه الكذب، ويوطن نفسه بتوثيقية حقيقية، بحيث تنطق الشخصية متسقة مع زمانها ومكانها ووظيفتها الروائية في آن، ولا ينسى الكاتب نفسه، بل يمزج هذه العناصر مجتمعة بطريقته في السرد والحكي، بحيث يعطي نموذجاً تاريخياً وذاتياً، ممَّا يكسر حاجز الغربة عن المتلقي ويدعوه للمشاركة في عملية الإسقاط السياسي والفني، الأمر الذي يحمل العناصر المكونة لهذا النص بعداً تأويلياً، يكثر من الدلالات والمعاني ويجعل من النص نصاً تاريخياً رمزياً.

نحن إذن أمام مشاكلة بين نص تاريخي، وواقع اجتماعي، ويتدرج بنا الكاتب حتَّى نتفهم العلاقة الحادثة بين التاريخ والواقع المعيشي، أي نتفهم طبيعة السلطة، وطبيعة البشر والتاريخ في زمن حاكم نموذجي في حكمه الديكتاتوري.

1 ـ سلطة الأنا وفلسفة الحكم

تبدأ الرواية بمدخل . مدخل الدخان . وفيه مجموعة مقولات مقتبسة من أخبار الدول المنقطعة للوزير جمال الدين، ومن مرآة الزمان لسبط بن الجوزي، ومن تاريخ الإسلام للحافظ الذهبي، ومن تاريخ المسلمين للمكين بن العميد، وأخيراً من الخطط اللمقريزي. إنها مقتبسات دالة على شيء مشترك فيما بينها لخّصه المقريزي بقوله عن الحاكم بأمر الله "كانت أفعاله لا تعلل وأحلامه ووساوسه لا تؤول"(3). والروائي إذ يقوم بدور المرسل والمرسل إليه، يتيح له هذا الدور المتغيّر التنقل بسهولة بين النصوص المتناصة للتاريخ والتخييل، فهو لا يمدنا بسجلات تاريخية للأحداث، ولكنه يعيد بناء السجل التاريخي من منظور إبداعي.

فدولة الحاكم بأمر تميل إلى إنتاج أفعال

مختلفة من الإكراه والقهر بسبب حاجتها الذاتية لممارسة وجودها المادي والمؤسسي، وتتفاقم هذه الطبيعة الإكراهية القهرية لديها لأنها لا تتمتع بأي شكل من أشكال الشرعية الاجتماعية والسياسية، فنجدها بسبب عائق الشرعية مندفعة إلى استئصالها والاعتراف بها من المجموع الاجتماعي كسلطة، بوسائل العنف المادي والمعنوي "ألأن ربي أتاني الحكم صبياً تتربصون بي"(4).

هكذا تميل إلى التعبير عن منزعها التسلطي الديكتاتوري في صورة ديمية تيوقراطية تدفع بها إلى الدرجة التي تتحول فيها هيبتها إلى ترويع جماعي لا يطلب من المجتمع سوى تاليه السلطان السياسي، وهو بذلك يعيد إنتاج الهيكل السياسي المغلق الذي يقوم عليه النظام السياسي الفاطمي ومعه إنتاج المنزع التسلطي في علاقته بالعامة وبالمحيط الاجتماعي، على هذا النحو تتحوّل فيه قواعد السياسة وآليات ممارسة السلطة عند الحاكم بأمر الله إلى مسلمات مطلقة ومقدسة تمتنع عن أي تساؤل بشري "كل حاكم بأمر الله لا يحاكي الله في صفاته لهو ساقط عن الولاية، مزيف الشارات والإمارات"(5)، إنه تأليه للسلطة، وهذا التأليه هو أساس استراتيجيتها في وجه المجتمع، وانفلات غرائزها الوحشية التي توزع الناس بين الموالين وبين المغضوب عليهم، بين المعتدين وبين الضالين، ليعاد توزيع الآخرين إلى قتلى أو مساجين أو خائفين أو صامتين.

لقد بدت شخصية الحاكم بأمر الله ممثلة في أدق صورة ممكنة لنظام حكم متنكر لمبادئ الديموقراطية وعدالة الحكم، فهو زعيم جهاز حكم مهترئ، لا همّ له إلا تثبيت أركان عرشه بأقذر الأساليب وأكثرها همجية في تعامل السلطة مع العامة، فشخصيته لا تتورع عن الحث على ارتكاب أشنع أنواع الممارسات اللاإنسانية، وتتكر لقيمة المواطنة، فهو يلقي بظلال شخصيته وتعاليمه الدينية التيوقراطية على كل من حوله "إنَّ سألتموني عن علّة فعلتي تلك وما شابهها، فاسألوا إلهكم لم هو على كل شيء قدير؟ وما الحكمة في تعذيبه للبهائم والأطفال، وإرهاقه للثكالى أو في اختطافه للأرواح أفواجاً وكتلا"(6).

—— " ——

تركزت إذن عناصر الرؤية الإيديولوجية في الرواية على هدف رئيس تتوقف عليه جملة من العوامل التي تمسّ مباشرة الإنساني العربي المستلب، وهذا الهدف هو فضح الأنظمة العربية المتسلطة، وتعرية منطلقاتها الإيديولوجية والاقتصادية والاجتماعية وما نتج عن تسلطها من خراب اجتماعي وسياسي مسّ مباشرة حياة القطاعات العريضة من الشعب.

—— " ——

لم تشرح الرواية سيرة الحاكم بأمر الله، إنما شرحت من خلال هذه العيّنة المتحركة على ساحة الحدث الروائي، حالة الجماهير المضغوطة تحت عبء النظام والقيم الجديدة التي طرحتها الإيديولوجية الديكتاتورية تحت شعارات مجوّفة وذرائعية، وهي تندرج تحت رمز الحاكم بأمر الله. إنها صورة بالغة الدلالة والمؤطّرة بذلك التطوّر الواقعي في الوقت ذاته لشخصية الحاكم بأمر الله منذ لحظة ولادته إلى لحظة وصوله إلى قمة مجده على رأس الهرم السياسي.

—— " ——

صورت الرواية مجيء الحاكم كمحصلة منطقية لجملة من العوامل الموضوعية التي ساعدت على وصوله إلى السلطة، ومن أهمها أزمة المشروع السياسي والتنظيمي لقوى الديمقراطية في الفكر العربي، إضافة إلى الأزمة البنيوية للطبقة الشعبية التي عجزت عن قيادة شؤون البلاد، والتي أوكلت أمرها إلى قوى تيوقراطية استبدادية تقرّر مصيرها ومصير الوطن(7).

—— " ——

ويجد الروائي في كتابات المؤرخين العرب

تراثاً يتحوّل إلى نسيج تتداخل فيه الوقائع النابضة بأفعال السلطة وأقوالها بصوت المؤرخ نفسه، ليعيد بناء اللحظة التاريخية بعينها في عمل روائي له شكل معماري واضح، ويتخلل هذه الوقائع مجموعة من النداءات التي تعلم الناس بما صار أو يصير، وهي بمثابة الأخبار التي تصدرها السلطة أو الأخبار التي تتناقلها وسائل الإعلام المعاصرة، ورغم أنَّ هذه الوثائق من خلق الروائي إلاّ أنها أمينة لروح العصر في أسلوبها وفحواها، وهي تؤدي الدور الذي تلعبه الوثائق الفعلية في السينما وبعض الأفلام الروائية الحديثة والمسرحيات السياسية بتوثيق اللحظة والكشف عن أبعادها.

ويؤكد بنسالم حميش بها، أنَّ الرواية أصبحت شهادة ووثيقة ودليل عمل وقانون إنقاذ إنها تصوّر حضور وتدني وتآكل واقعنا وحياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية التي حاصرتها مخططات وسياسات تدميرية أدّت إلى مأساة ما زالت تتابع أحداثها حتّى اليوم. إنَّ الروائي يصبح هنا كاتب مشهور سياسي ومؤرخاً ومحرضاً، وهو يوثق ويجمع أخبار السلطة الدالة والمفسرة لهذا التدني والسقوط، فتصبح الرواية بمثابة التاريخ السري الأخلاقي للعصر (8).

ويحقق استخدام الأسلوب التركيب . المونتاج . في التعامل مع بعض هذه الوثائق قدراً من الاقتصاد بالاستغناء عن السرد أحياناً، وتجسيد التناقض أو التماثل بين مختلف القوى الاجتماعية داخل اللحظة التاريخية. فالحاكم بأمر الله يصدر سجلات الأوامر والنواهي، وهو الصادر في غضون السنة الرابعة من ربع قرن الحاكم إلى السنة الحادية والعشرين، ضمن مجموعة من الإجراءات التي يهدف بها إلى إرساء صورته كحاكم يختلف عن سابقيه. وكان من أول هذه السجلات: سجل الانفراد بالسلطان ما ظهر وما بطن . سجل في قلب المواقيت ومنع التجول . سجل إبطال الزكاة . سجل كبح التفاوتات . سجل قمع الخارجين بالسيف . سجل إقرار الحق في التأول . سجل إطلاق الأرزاق وإبطال المكوس . سجل الطي والنسخ . سجل النهي عن الزلفى وطلب المنافع . سجل ردَّ الاعتبار إلى ملّة التوحيد . سجل ضد المنجمين والمغنين . سجل في تحصين النساء(9).

إنَّ التركيز على عالم الرواية ذاته نابع من اعتبار أنَّ العالم الروائي "يفيض ويتداخل مع العالم التجريبي، وإن كان متميّزاً بكونه قائماً بذاته ومفهوماً بذاته"(10)، فالتداخل بين العالم الروائي، والعالم التجريبي الواقعي يمكننا أنَّ نستحضر في أذهاننا طرفاً من التاريخ المغاربي الحديث والعربي بشكل عام، المعبّر عن انكسار اللحظة الحضارية المحتواة فيه، وبالتالي التأكيد على الدور السياسي الفاعل عادة في صنع لحظة حضارية ما، بتعبير آخر تأكيد حقيقة الدور السياسي الذي أدّاه نظام الحكم في تلك الفترة.

صحيح أنَّ مظاهر هذا الانكسار في الرواية ليست صورة فوتوغرافية عنها في الواقع، لكنه من الصحيح أيضاً أنَّ عبقرية الفنان ليست "في أنَّ ينقل الواقع بأمانة وإنما عبقريته في أنَّ يعبر عن الواقع بعمق"(11)، إنه جدل التاريخي الواقعي والمتخيّل . الروائي . بحيث تسمح هذه الجدلية للعالم الروائي بألا يكون "عالم وهم مفارق كامل المفارقة للواقع الموضوعي"(12).

من هنا يمكن للمرء أنَّ يتأمل مدى هذا الالتحام بين التاريخي . التخييلي من خلال تقليب صفحات كتب التراث في تاريخ المرحلة . مرحلة الحاكم بأمر الله . التي ترصدها الرواية، إذ تشير عناوين الكتب إلى صور من التاريخ العربي في ظل ممارسات نظام الحكم القائم، حيث الغنى الفاحش والفقر المدقع، وحيث الشرخ الذي بات قائماً في شرعية النظام واستخدام القبضة الحديدية

في السيطرة على حركات المعارضة.

فهل يمكن أنَّ تخرج هذه الصور الواقعية من صور الفساد السياسي في التاريخ المغاربي الحديث والمعاصر عن ممارسات مثل: التصفية الجسدية أو المعنوية لمناوئي السلطة وتكريس ظاهرة الفقر المدقع، والغنى الفاحش، ووضع الرجل المناسب في المكان النقيض، بل والتدخل في تحديد هويات الذين يحق لهم ممارسة الكتابة في جنس أدبي فكري بعينه، والعمل على تشويه التاريخ العربي والمغاربي منه الحافل بالانتصارات والأمجاد، والتشنيع على رموزه وأبطاله. إنه كم هائل من شواهد الممارسات السلطوية الفاسدة، وأمثلتها بدت انعكاساً دقيقاً لما شهده حقيقة التاريخ المغاربي القريب.

لكن الانعكاس لا يكون مكتملاً ٬لا بالوقوف مع لون مكمّل من ألوان الممارسات الفاسدة، الذي توكل إليه عادة مهمة حراسة النظام الحاكم القائم، فضلاً عن مهمته التقليدية في حراسة أمن الوطن. فلو كان أمر الأجهزة التي يحتمل أنَّ تمارس فيها ألوان من الممارسات القمعية ذات دور على مهمتها التقليدية في حماية الوطن، لما كان في ذلك بأس، ولكن أن ينقلب دورها التقليدي الإيجابي إلى دور سلبي، يقتصر على مجرّد تثبيت أركان الأنظمة غير المتمتعة بشرعية الوجود، أو مجرد استغلالها لمصالح القائمين عليها الذاتية الانتهازية، فذلك بالضرورة دور مستنكر مدان.

—— ״ ——

لقد بدا واضحاً ممَّا سبق، أنَّ النظام السياسي الذي يتزعمه الحاكم بأمر الله نظام فاسد لا يمكن أن يعمر بغير الاعتماد على أجهزة قمع ذات تنظيم معقد، يصعب اختراقه وبالتالي فالسلطة لا همّ لها غير العمل على تثبيت أوضاع الفساد حتَّى بعد أن تصير عاجزة عن تأدية دورها لسبب أو لآخر، ومن هنا لم تجد وسيلة لتكريس تلك الأوضاع غير إنشاء آلة العقاب اللواطي.

—— ״ ——

وعلى هذا الأساس كان الجسد في الرواية مسرح الأحداث ومكاناً لكل شعيرة اجتماعية وسياسية، لذلك وجب قراءته بوصفه المحور المعذب في كل مرحلة من مراحل الحياة، حيث ينشأ فيجد القوانين الاجتماعية السياسية الصارمة في المجتمع، فتقيّده وتضيق عليه الخناق إلى حد الوثاق، ويكون هدفاً إلى الندوب والجروح والتعذيب. فالتعذيب ليس المقصود منه الوصول إلى الموت بل يقصد منه تحقيق اقتصاد للموت: يقسط فيه على جرعات يعطي للسلطة حق تقسيط ـ كمية الألم . على الجسد بشكل يحرص فيه الجلاد على المحافظة على حياة الضحية، والقانون هو الذي يرسم للجلاد المخطط الذي يجب أنَّ يتبعه حتَّى يستوفى كل جسد نصيبه من الألم الذي يرد الاعتبار لجسد القوة، وبذلك فالجلاد الذي يجتهد في صب زخم السلطة على جسد المحكوم فهو لا يروم قتله وإنما يروم إفراغ جسده من القوة الزائدة وإرجاعه إلى الحظيرة بتكديس الكمية الزائدة من اللحم التي حددتها السلطة لرد الاعتداء على جسدها(13).

والحاكم هو الجسد العربي المدمي منذ الولادة، هكذا إذن تتجلى صورة العبد مسعود بكامل رمزيتها ومرجعيتها الإيحائية إلى الحاكم بأمر الله، انطلاقاً من تداخل مجموعة من القرائن والإحالات المرجعية فيما بينها، فقد اكتشف أنَّ "حجم وشكل ذكر العبد المسعود الذي أجمع الجند أنهم ما رأوا نظيره من قبل أو سمعوا عن مثيله(...) وأصبح الكلام عن آلته الجنسية ينشر في المحافل الشعبية إلى أنَّ وصل إلى مجالس الأسمار الفاطمية"(14)، إنَّ الجسد . الجنس . للعبد مسعود يمثل في التحليل الأخير بؤرة من

بؤر السلطة، يكشف عن تشابك لعلاقات القوة من أجل تشكيل واقع الخطاب للحقيقة السياسية، حيث أنَّ الحاكم بأمر الله، هو وحده الذي يعمل وعبر وسائل إنتاج مسخّرة لخدمته، من قضاة وقوانين وجلادين . فعل الجنس عند العبد مسعود . لإنتاج خطاب حول الحقيقة التي يريد إثباتها بمعزل عن أي طرف آخر حتّى ولو كان المتهم الذي ينتزع منه القول ويجبر على الاعتراف بحقيقة ما، اختارها الحاكم وأراد أن يعاقب المتهم من أجلها، "يا عباد الله، إنَّ مولانا ومولاكم ينذركم بأن بلاده لا مكان فيها ولا هواء لأي محتكر للسلع، أو لأي تاجر يغش ولا يأتي الكيل والميزان، وإذا ما عاق عابث في الأسواق والأقوات سلّط مولانا عليه العبد مسعود ليفعل به على مرأى الناس الفاحشة اللواطية العظمى"(15).

—— ،، ——

فالتعذيب الجنسي إذن كما هو تقنية لإفراغ الجسد من قوته، فإنه أيضاً أداة للحفر في ثناياه من أجل الوصول إلى الحقيقة، الحفر بتقنيات مادية موجعة لا تذكرنا رؤيتها إلا بالألم. إنها عبارة عن وسائل إنتاج للألم من منصة الإعدام إلى الدولاب إلى القضبان الحديدية والسكاكين، وعنف الجسد الجنسي كلها آلات ينصب فعلها على سطح الجسد لتشريحه وتصل إلى عمقه(16).

—— ،، ——

فالجسد إذن هو مكمن الحقيقة التي يجب أنَّ تتعرى في مشهد استعراضي مؤلم ليشاهدها الجمهور معذبة، حيث أنَّ تعذيب الجسد هو في واقع الأمر تعذيب للطبقة المعارضة التي تحصّنت بفلسفة التقية، وبذلك لا يمكن إخراجها إلا بالقوة، وانطلاقاً من محدودية جسد العامة المحكوم عليه وإطلاقية جسد الحاكم بأمر الله، وكذا حقيقة السلطة في ذاتها والتي تتلخّص في جنوحها للظهور والتسلط، فإن فلسفة التعذيب الجسدي الجنسي لا تترك مجالاً للاهتمام بالأسباب الحقيقية للغش الاقتصادي ولا بدواعيه وملابساته الواقعية، أي يغيّب همّ الوصول إلى ذات الحقيقة ويعذب الجسد من أجل الوصول إلى حقيقة العلاقة بين العامة والسلطان لتتشكّل وتصاغ نهائياً في الاعتراف، ومن ثمَّ يقدم الاعتراف في التحليل الأخير إقراراً بحقيقة الجريمة التي يعذب من أجلها أي طرف خالف التعاليم وعدالة الحكم لذلك فالاعتراف لا يعدّ حضوراً للمتّهم، بل هو إعلان عن الوصول إلى الحقيقة، إنه تتويج منطقي يتطلبه الجسد القوي . السلطة . ليستكمل قوته ويضفي به الكمال على حقيقته وبالتالي ليعطي به الشرعية لعقوبته أو بالأحرى لتسلّطه.

إنَّ الراوي يؤطّر السرد بسخرية تعمل على تعرية شخصية الحاكم بأمر الله السلطوي من كل قيمها الإيجابية والحضارية الذي تبدو فيه فاقدة لبشريتها وقيمها وآدميتها. وهذا يعني تحديداً خلق ثغرات في خطاب السلطة السياسي، تؤدي إلى إدانة هذا الخطاب من جهة وتضعه كذلك في إشكالية سياسية واجتماعية مع جمهور العامة. فالشذوذ الجنسي بوصفه بنية جزئية من بنية النظام الحاكم بأمر الله يعمد إلى إلغاء دور العقل التنويري، وطاقاته في التغيير والبحث عن البديل، بتعبير آخر.

إنَّ الشذوذ الجنسي . هنا تحديداً . فعل سلبي، هروبي من آفاق التغيير وصيرورته وإدراك حقيقة الطبقة العامة ومشاغلها ومطالبها، وهذه اللذة القمعية في بنيتها العميقة، هي إهمال للعالم، ليظل غارقاً بمآسيه وفواجعه إذ يغشى العبد مسعود بعد حصوله على الجسد عالماً غرائبياً "وكان بين نوم خفيف ويقظة متراصة، لا يمر من حلم مزعج فادح إلا إلى حلم أزعج وأعتى، وكانت جل الرؤى تأتيه بأرهاط من الحرفيين والتجار، كل رهط يتفنن في أساليب العبق والتنكيل به (...

وكان مسعود لا يدفع عنه هذه الرؤى إلا بملء الفراغ بحركات وتهديدات جنونية معززة بمزمجرات وصرخات شديدة، كثيراً ما كان صداها يتناهى إلى سمع الحاكم بأمر الله، فيسأل عن الأمر فيقال له: إنه العبد مسعود يرى ما لا نراه ويحارب طوابير الجن أو الخلائق الغيبية وهو على حال من تخبطه الشيطان من المس"(17).

فالعبد يفقد ارتباطه مع العالم الخارجي عن طريق الأحلام المزعجة، وكلما زادت عدد النوبات كلّما تلاشى انسجامه الداخلي وبالتالي فتداخل العلاقة بين الحاكم بأمر الله والعبد مسعود، هو جوهر العلاقة المتداخلة بين الفعل الإقطاعي والسياسي، والتي تمثلت على المستوى الروائي بالشخصية المتخلخلة التي تعيش حالة تعارض بين الوجود والوعي الوجود السياسي والوعي الإقطاعي، الأمر الذي سيؤدي إلى انشراخ في سمات الصياغة النمطية التي تستلزم وبشكل جوهري صياغة السيماء الفكرية للشخصية التي تستجيب لعوامل وجودها الموضوعية، ولذلك قدّم الروائي صورة أمينة عن المرحلة من خلال استجلاء الجوانب الأكثر وسماً لها، ولكن زيف هذه الصورة يتأتى من خلال الوعي الزائف والرؤية الزائفة التي هي أبداً غير حيادية.

—— ،، ——

إنَّ مصادر تخلخل الشخصية هو النزوع اللامشروع تاريخياً من أجل تأصيل بنية مشروخة ولا متجانسة، بنية إقطاعية تيوقراطية، تريد أن تندمج متأصّلة في واقع تأبى قوانينه الموضوعية تمثلها، وعلى هذا نجد أنَّ إخفاق مشروع العبد مسعود إخفاق لاستراتيجية الحاكم بأمر الله، وأن الشذوذ الجنسي هو العجز التاريخي لرؤية السلطة.

—— ،، ——

2 ـ أنا السلطة وسؤال الذات:

إنَّ تحديد المرحلة التاريخية في الرواية . العصر الفاطمي . في الإطار النقدي، هو تحديد لنمطية الشخصية في حلبة الصراع التاريخي والاجتماعي داخل المرحلة المحددة، في حلبة الصراع السياسي، لهذا يصبح الحاكم بأمر الله النموذج الذي يشرح ويقدم السلطة العربية عبر التاريخ العربي، إنه إضافة إلى ما يحمله من قلق مترسب في أعماقه رافقه من صباه، يقضّ مضجعه ويؤرق لياليه بالكوابيس والخوف، يعيش حالة من الالتباس الشديد ماضيه يمتدّ داخل حاضره ويصادر صبوته نحو المستقبل، إنه مرتدّ عن فلسفة الحكم ونشاطه، لكن ردّته لم توصله إلى رفض ماضيه، وإنما إلى حالة تقييم المرحلة وإعادة النظر بكل ما جرى ويجري.

—— ،، ——

وإيجاد الهوية الذاتية، أحلامه المتواترة تعرض على شاشة ذاكرته تأثير الفكر الديني الغيبي نفسه، والرموز التراثية المترسبة في أعماقه بدءاً من صرخات الحسين وانتهاء بالدعوة للانتقام من مغتصبي السلطة.

—— ،، ——

إنَّ أزمة التصدع الداخلي التي يعاني منها الحاكم بأمر الله، هي انعكاس لتموجات الروح الديكتاتورية التي تصطرح في داخله، ولعدم استيعابه بجوهر الإيديولوجيا الفكرية والسياسية التي يعتنقها، كان الإرث الديني العائلي يعرّش ضمن المفاهيم التي حملها معه، وفهم في ضوئها السلطة والممارسة السلطوية، وعلى هذا الأساس يمكن تقييم هذه الشخصية بأنها شخصية مغتربة بحدة، اغتراب عن مفهوم السلطة التي حرفت عن أهدافها والذي يتفرع بدوره إلى اغترابيين أساسين بعلاقة جدلية متينة: نفسياً، الاغتراب عن الذات وعملياً الاغتراب عن المجتمع "فجوهر الإنسان في حقيقته هو مجموع العلاقات الاجتماعية . الإنسان الراسخ في المجتمع . هذا الجوهر الذي هو أبعد من أنَّ يكون وجوداً مستقلاً"(18).

ينعكس اغتراب الحاكم بأمر الله إذن عن

ذاته في صورتين متعارضتين، تقوم الواحدة بدور الدعامة للأخرى، وبإمكاننا أن نقول القول ذاته فيما يخص اغتراب الشخصية عن مجتمعها، وبما أنَّ الرواية ربطت الاغتراب في حركتها بالمكان فقد مهّدت للشخصية بالانطلاق نحو الضيق للإمعان في تشويش فاعلي الذاكرة . الوعي . وربَّما تدميرها، فتمحي المعالم وتتغيّر آثار الفاعلية من المعرفة السياسية إلى الجهل السياسي وتحتل وظيفة التصور وفاعليته حتَّى تشعر الشخصية بأنها تجهل ذاتها وتجهل العامة. تبدأ حركة الشخصية في مكان مغلق "كان الحاكم يقيم في منزل خلوته بمنظرة السكرة، وقد لبَّى نصيحة طبيبه بالجلوس في جفنة ذهن البنفسج وشرب النبيذ، حتَّى يرفع عن دماغه ومزاجه اليبوسة والجفاف، ويظهر نفسه من التشنج وبخار المالنخوليا"(19).

لقد بدأ التحوّل عن المكان السلبي لتجاوز قلق اللحظة الراهنة وما تشيعه من ترقب بيد أنه انتهى إلى قلق المعرفة، وقلق فقدان الأمن والخوف من الحاضر ومن آت مجهول، لقد ارتبط قلق المعرفة بالزمان والمكان "هذا الليل الصيفي لا يميزه من حيث الظاهر شيء عن باقي ليالي الفصل، السماء المرصّعة بالنجوم هي هي، والقمر الطالع في دوره وضيائه هو هو، والسكون له نفس العمق والامتداد، أمَّا باطنياً، فهذا الليل لا يجود الوقت بمثله إلا قليلاً وعند اشتداد الحمل واختمار الوجد، لا تألق لهذا الليل ولا تعريف له إلا بحال الحاكم وفي معجم إدراكه وهواجسه، طلباً للشفاء والنجاة، طلباً للكتابة المنقذة"(20)، ومن المفارقة أنَّ نتأمّل هذا القلق الناجم عن الرغبة في امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة، معرفة النفسي فيما يتصل بما يضطرب داخلها وفي دهاليزها من جهة وفي علاقتها بالواقع الموضوعي من جهة أخرى، وهو يثير مسألة تتنافى وفكرة نسبية الوعي . الوعي السياسي . أو امتلاك المعرفة وربَّما الشك في الوصول إلى معرفة يقينية من نوع ما.

فالحاكم بأمر الله يزعم أنه يمتلك المعرفة اليقينية، ويتضح خطر هذا الزعم حين لا يمس الحقيقة وحدها، وإنما تصيبه الجماهير بأفدح الأخطار، إذ يجهد بكل طاقته لكشف المجهول الغائر في أعماق النفس والمجهول المنطوي في العالم الموضوعي بأبعاده وأجزائه "لو كنت صبياً لطالبت بأب في صدره بقية من الجاهلية، بأب يعلّمني بما أوتي من حس وعرفان وشاعرية كيف أحرق الجدران، ولو كانت من حرير، وكيف أعبر البحر وأبول فيه لو كنت صبياً لحلمت بأب يقول لي: في هذه الأزمان تصدَّع الحب والعرفان، فأضحى كلٌّ يحمل جهله أو يشكو من ناقته وأضحى كلٌّ يعمل على شاكلته، وأنت مالك إلا أن تهيم في البراري وتدير للخلق ظهرك، أو أنَّ تكرّس للجنون في حكم الناس عمرك"(21).

—— '' ——

فالمكان لا يبدو محايداً بل عدائياً، يبعث الرعب ويزيّف الوعي، ويبدو في جزئياته على تباين أشكالها المفتوح والمغلق، المحصور والضيّق معادياً للشخصية، معززاً عناصر القلق والخوف وفقدان الوعي السياسي.

—— '' ——

وإذا كان الروائي اختار هذا الأسلوب في تشكيل روايته ليضفي جواً من الغربة والبُعد عن المنطق على الشخصية من خلال علم النفس ولاسيما عالم العقل الباطن وانشطار الذهن وانفصام الشخصية وتشظيها، فإن الرواية اختارت هذا التشكيل أسلوباً فنياً بصورة أساسية أكثر منه منهجاً للمعرفة ولامتلاك الحقيقة التي تؤرق الحاكم في حياته، فقد حملت كثيراً من المنطق والتنظيم في لمحات انبثاق الوعي وسط ضباب الاستلاب وفقدان الوعي وتهشيم المنطق الروائي.

تبدو الشخصية ضائعة في لحظة انطلاقها إلى ذلك المكان العدائي "في الجناح المستور من دار الحكمة، عقد الحاكم جلوسه للإلهيات، بعد انقطاع مديد، وذلك صحبة أكابر الدعاة ونقبائهم ونوّابهم وزمرة من الخواص المستتيرين، وبينما شكّل هؤلاء حلقة متراصّة تهيؤاً للقول أو السماع، كان الحاكم يقبع في ظلمة مقصورته شارد الذهن، ثابتاً ثبوت الصنم المتعالي"(22)، فشخصية الحاكم موظّفة في الأساس للتعبير عن موقف أكثر من اعتبارها شخصية إنسانية واقعية، تتميّز بملامحها النفسية والخارجية، فهي تحمل وجهة نظر الروائي تجاه الواقع مثلما تحمل تصوراته عن عالم الداخل، أكثر من اعتبارها شخصية إنسانية تنمو وتتطوّر من خلال علاقتها بالأحداث، لذلك تكاد أن تتهاوى في معترك الصراع النفسي والخارجي، لكنها ما تلبث أن تظهر رافضة بقوة لما تعتقد أنه زيف . الوعي الزائف . فهي تبحث عن الحقيقة وتظل تعي رغم الإيهام والتضليل والمسافة التي بينها وبين الطبقات الشعبية حين تتمثل بالقول "كل إله تناول عن غيبه وغيابه وعن تعاليه السحيق ليس إلهاً، بل صنماً أو دمية، ليس لها من حضر وكلم القوم أو دنا منهم، لاوياً على الشاذة والفاذة في دنيا لغوهم وضوضائهم، بل إنه عجوز شمطاء، ويجوز في حقّه اللمز والرمي بالحجارة"(23).

فالروائي يترك الشخصية تمتلك وعيها الزائف وتستعيد ذاكرتها للتحدّث بمعرفة أقرب إلى اليقين السلطوي، حتّى نكاد نتصوّر أنه يراوغ هنا باتخاذه هذه التقنيات الأسلوبية حيلة فنية في المقام الأول، فتغدو وجهة النظر جليّة في امتدادها من الذات إلى الآخر، ومن الصعب أيضاً أنَّ نسلّم بأنها فقدت الذاكرة، فذاكرته حيّة يقظة تمدّها ذاكرة جماعية . ذاكرة الفقهاء . وقد أسعفت الروائي لغته الشعرية التي تتبني بالرواية بناء عفوياً، إذ تتألف اللغة بكثافة الشعر وإيحائه ورموزه، وهي لغة الأعماق والأحلام وعالم الباطن ليضيء بها واضع الشخصية وعالم وعيها ومنظورها السياسي.

—— " ——

ولعلّ فيما سبق، يوضح طبيعة الشخصية السياسية الحقيقية، وأهم من ذلك فكرة الرواية التي تطمح أنَّ تقدمها، فشخصية الحاكم بأمر الله، ليست فرداً له سمات تميّزه بقدر ما هي نموذج تلتقي فيه كيانات السلطة العربية، فهو صاحب الهمّ والقضية، مالك الجوهر والروح، الساعي إلى الجماعة في حالة التفرّد والتوحّد، وفي حالة الانفصال أو الاتصال.

—— " ——

وتظل الشعرية التي تحاور نصوصاً أخرى شرعية تعمّق إحساسنا بوعي الشخصية وسط هذا العالم الذي يسرع بخطى حثيثة نحو الهاوية، أو الدمار، فيحاول الروائي من موقف تقريب هذه الحالة المرعبة موحداً بين الوعي واللا وعي، مستنجداً بالعقل الباطن، لينطلق صعداً إلى منطقة الفعل، منطقة الوعي، فنرى الشخصية تفكّر وربما تحتج بصوت عال "لو لم يقيم الإنسان حول النور أهراماً وهمية بقدر ما هي نافعة، لما استقر له رأي، ولا أقام بالمفهوم في الحقيقة وما جاورها بالنور إذن، أي بوهم الانكشاف والعراء والتجلّي، وبما يحيل إلى اللامتناهي وما من شأنه أنَّ يحدّ البصر ويشوش عليه: بهذا النور يتنفّس الفكر الصعداء، ويطلب لمصالحه البلوغ ولعروقه الراحة والاسترخاء"(24).

فالشخصية في تداخل لغتها مع نصوص أخرى تتطلّع في مجاهدتها إلى الاتصال بالمفهوم الصوفي في تجاوز العقبات وقهر الرغبات، باتجاه اكتمال الذات ثمَّ توحّدها في ذروة الكشف عن العامة، إنها تجاهد من أجل الارتفاع إلى منطقة الوعي السياسي وإلى امتلاك الخبرة المعرفية في

كل مكان لتتزوّد بما يعينها في النهاية على تحقيق الهدف سواء تجاوزت ذاتاً منشطرة تتشكّل في وعيها بصورة متدابرة، أم كانت ذواتاً متعدّدة معزولة في أمكنة متباعدة، ويظل الآخر . الشعب . المعارضة . مداناً في وعيها.

3 ـ السلطة والسلطة المضادة

إذا كانت ثقافة القمع تلغي الشعب والوطن والتاريخ، فإن الديموقراطية في طموحاتها السياسية تدافع عن التحرّر الاجتماعي، وتتابع في مسارها ونضالها الثقافة المرتبطة بالشعب في تاريخ نضاله في الماضي والحاضر وتبشّر بمستقبل جديد، وبالتالي فهي ثقافة التغيير التي تصنع تاريخ الوطن والشعب"(25).

إنَّ الديموقراطية هي صوت العقل والتنوير الذي يتصدى لكل أشكال الثقافة السياسية الدينية . الديموقراطية . التي تهدف إلى تدمير الإنسان، وهي بهذا المعنى تدافع عن وضع الثقافة الديموقراطية ودلالتها من حيث كونها أداة لخدمة الإنسان ووسيلة للثورة والتغيير وفضاء لتفتّح العقل، ولذلك تنطلق من تاريخ الشعب ومن سمات نضاله وفكره وطموحاته كما أنّها أيضاً ثقافة تاريخية لا تهرب إلى تاريخ تواري، ولا إلى مستقبل لم يأت بعد، ولا تخلع الحاضر من حاضره وتمايزه لتلقي به في مكان وزمان هجينين وبالتالي فهي ثقافة التغيير لأنها تنطلق من الحاضر بسماته المحدّدة، لتكون بذلك صوت الحقيقة وأداة للتنوير ضد التضليل، ووسيلة للثورة ومحاربة كل أشكال السكون والعطالة والاستسلام(26).

وإذا كان الفعل الثقافي هو فعل سياسي في التحديد الأخير، فإن الشيخ أبي ركوة يعي دوره الريادي في المجتمع، ويعي بالإضافة إلى ذلك، أنه أمام سلطة ظالمة فاشية، ولهذا السبب انخرط في تنظيم سياسي، وراح من خلاله يعلن وقوفه في وجه هذه السلطة، إلا أنَّ التنظيم غير مقصود لذاته من حيث هو تكتل بشري وحسب، ولكنه مقصود من حيث هو تكتّل حول أهداف سياسية واضحة محدّدة، يؤمن أفراده بها ويسعون لتحقيقها، وهذا ما جعله قوّة قادرة على إحداث التغيّير، تبعاً لاستنادها إلى إيديولوجية صلبة وموقف.

إنَّ افتقار السلطة إلى إيديولوجية واضحة المعالم هو الذي جعلها تخاف من أي تنظيم ذي أهداف واضحة، لأنَّ الشعب سرعان ما يلتف حوله، ويجد فيه موئلاً له، وقيادة تجعله يصل إلى أهدافه الحقيقية.

يتجلّى هذا الأمر في النص الروائي في لغة أبي ركوة التي تبدو مرتبطة بالشعب، معبّرة عن القضايا الاجتماعية والسياسية التي يعيشها، وهي لغة دينية متحرّرة من ضغط السلطة الدنيوية التي يمثّلها الحاكم بأمر الله من جهة، وبعض الفقهاء المستفيدين من مراكزهم فيها من جهة أخرى، وهي لغة ثائرة متحدّية، لا تَهابُ أيّة سلطة أخرى تواجهها.

فأبو ركوة الشيخ المتمرّد المتديّن يصفه السارد "رجل غريب بهيئة المتصوّفة، يقبض على عصا غليظة، ويردف ركوة يتوضأ منها، ويكثر من العبادة والخلوة والتأمّل، طويل القامة نحيلها، أسمر المحيا، وافر اللحية، بادئ القطوب، تعلو نظراته حمرة الحياة والجد والتقوى"(27). وهو سليل الدولة الأموية، وسبب خروجه من الأندلس، أنَّ الحاجب الطاغية المنصور ابن أبي عامر، قام بإعمال السيف في أعضاء الأسرة الحاكمة بقرطبة، فمنهم من قتل ومنهم من لاذ بالفرار(28).

فالأزمة الداخلية التي يعاني منها أبو ركوة،

هي انعكاس لتموجات روح الانتقام التي تصطرع فـي داخلـه، لعـدم اسـتيعابه جـوهر الإيـديولوجيا الفكريـة والسياسية التـي تعتنقهـا السـلطة وبالتـالي فـالأمر الـذي يسـحلّه هذا الشيخ سينبع بالضـرورة من تديّنه، من إيديولوجيته الدينية التي هي أيضـاً أيديولوجية السلطة، وإن تكن متعارضـة معهـا فـي الوقت نفسـه، وفـي هذا تكمن المفارقة في الدلالـة الإيديولوجية للرواية بين إيديولوجية مضادة وهمية ظـاهرة، وإيديولوجيـة مضـادة حقيقيـة باطنـة، ممَّا يسبغ على الرواية طابعها الرمزي في آن واحد.

إنَّ اللغة التي يمثلها الشيخ . التقي . الصوفي . أبو ركوة لا تكتفي بذاتها لتحقيق سيادتها المطلقة علـى بـاقي اللغـات المتواجـدة معهـا داخـل الـنص الروائـي، إنهـا تجمـع حولهـا مجموعـة مـن اللغـات الصغرى التي تقوم بعملية إطرائها بشتى الوسائل، ويمثـل هـذه اللغـات التابعـة لهـا صـوت أبـي المحاسن شيخ قبيلة بنـي قرة . والشاب . شهاب الـدين بـن منـذر معـروف بـين قومـه بشـجاعته وبلاغته(29).

بتعبير آخر تتأسّس البنية اللغوية لأبي ركوة على عملية احتواء لمجموعة من اللغات المختلفة منها ما ينتمي إلى الماضي بكل حمولاته الأدبية والفكريـة، ومنهـا مـا ينتمـي إلـى الحاضـر بجميـع قضاياه وأساليبه التعبيرية، ومنها أيضاً ما ينتمي إلى المستقبل عبر التطلّع إليه والأمل في التواجد فيه بشكل من الأشكال. ونظراً لأهمية هذه اللغة داخل مجتمـع الـنص الروائـي لأنهـا تسـتمد قوتهـا وفعاليتهـا السياسـية مـن الـدين وتسـعى للقضـاء عليها.

يتمثل لنا ذلك فـي المواجهـة السردية لأبـي ركوة لأساليب الحاكم بأمر الله "على ضوء ما رأت العين، وجـب الاعتـراف: حيـال الحـزن بـالمعنى القـاهر للكلمـة، تـدبير المتوحّـد خدعـة وتخريـف، وجب الاعتراف:

—— ،، ——

أحاديثي حول الحيلة في دفع الأحزان شلّت، وخواطري عن الزهد في الحكم باخت، ورأسي التوى وبار، فضلّلت أحمل الدمعة الأثرية الغبراء في بصري، وأطالع الدم الفوار الصاعد في تواريخ المحن وكميات الجراح"(30).

—— ،، ——

تأسيساً على هذا، يمكن القول إنَّ شخصية أبـي ركـوة المناهضـة لديكتاتوريـة السـلطة والظلـم المحيق بأهلها، تبقـى هي اللغة الأقوى من حيث الحضـور والامتداد داخـل النص الروائـي، إذ أنهـا لغة بـالرغم من وثوقيتها فـي ذاتهـا، فإنّها كثيراً مـا تسائل هذه الذات، وتراجع مواقفها تبعاً للأحداث المحيطـة بهـا، وهـي لغـة مستنيرة منفتحـة علـى كـل اللغـات المتواجـدة معهـا علـى الـرغم مـن الصـراع الـذي تفرضـه قـوة هـذا التواجـد كلّـه، ولعـلّ عـدم انتمائها إلى أي صوت من الأصوات المتصـارعة في النص الروائي هو السبب القوي الذي أدّى إلى تكثيـف حضـورها، ودفـع هـذه الأصـوات ذاتهـا للالتفـاف حولهـا، إنهـا وعـيهم الجمعـي وإرادتهـم الجمعية ولهذا فالثورة هي موقف إرادي من سكان قبيلـة بنـي قرة، وقبائل زناتـة، إلا أن هذا الموقف فـي الحقيقـة يعمّـق بُعداً مـن الأبعـاد الإيديولوجيـة للروايــة وهــو التطلّــع إلــى الحــب المتطهّــر مــن المصالح الطبقية والنفعية المباشرة للسلطة.

والرواية تجهر في أكثر من موقف بسخريتها الإيديولوجية للسلطة، فهي تعبّر عن لسان الشيخ أبـي ركوة "وأي فتنـة أكبـر مـن فتنـة فاسدي النسب الفواطم، الذين يريدون أنَّ يطفئوا نور الله بأفواههم ويعوضـوه بحدهم الوهميـة، وأقوالهم الهذيانيـة عن الأفلاك والموجودات، وهم لا منزع لهم إلا تلويث رحـاب العقـل والصـفاء، ولا غايـة لهـم إلا تـدجين البلاد والعباد بركوب الطغي والأهواء! وأي مروق عـن ديـن الله أكبـر مـن مـروق الحـاكم الفـاطمي، الـذي تألّـه وتجبّـر، وأرهـق النـاس طغيانـاً وفتكـاً،

وساسهم بوساوسه، مسلطاً على مصائرهم جفاف دماغه وزيغ مزاجه"(31)، لتنتهي إلى أنَّ الصراعات الاجتماعية السياسية لن تحسم إلا بالنضال والثورة، فالشرط التاريخي هو الواقع وعلاقاته المحدّدة لتصل في النهاية إلى الدين، وبالتالي فهي تقدّم نقداً للواقع والسماوي . الدين . الذي اتّخذت منه السلطة منطلقاً لتكريس منظورها الإيديوسياسي، لذلك اتّخذت الرواية من هذا الرفض الثوري نفسه وسيلة لرفض هذه الإيديولوجية الدينية السائدة وفضحها، وهذا ما يشيع كشفاً في الدلالة الإيديولوجية للرواية، ويسبغ عليها طابعاً رمزياً ظاهراً ما أكثر ما يشف عن دلالتها الإيديولوجية الحقيقة في حركة بنائها العام.

إنَّ الشيخ أبي ركوة رمز الجماعة السياسية التي تحاول تقويض حكم إمارة الحاكم بأمر الله استناداً إلى نقد أخلاقي واجتماعي وسياسي، يعلن مرجعيته مباشرة دون أقنعة ورموز "هكذا التففت التفافاً شديداً حول وحدتكم، التففت وتجمهرت، قلت وكلّي تضرع إلى صاحب العزّة والملكوت: آن للحاكم ضد كتاب الله وسنة رسوله أنَّ يفوت، آن انهدام الممكن في أرض الكنانة، المتمكّن في أهاليها بالسحق والمزاج الممقوت، آن لليل العهد الفاطمي أن يموت، وذلك النيل قادر أنَّ يظهرنا من براثين هذه الغمة، ربّنا مكّنا من لمّ شتات هذه الأمة ربّنا أعنّا على الخروج من سراديب العجز والظلمة"(32).

إنَّ هذه الروافد هي المهيمنة على شخصية أبي ركوة، هي التي تعطي إيديولوجيتها لأنَّ الشخصيات الأخرى لا أثر لها في النص، بل هي تابعة لمسار السرد الذي يتبعه الراوي وبالتالي استطاعت هذه الشخصية أنَّ تتجاوز السلطة تجاوزاً حقيقياً، يستند إلى حقيقة الإيمان وحقيقة الرفض، الإيمان بالمجتمع والرفض له، عن طريق الوعي والاختيار الإرادي الحر والتمرّد الثوري. وقد اتصف تمردها بالشجاعة والمسؤولية، وانتقلت بوعيها العميق والأصيل من الانتماء الهامشي إلى الانتماء المركزي، الذي كشف لها رؤية جديدة، تحمّلت فيه أنواع العذاب النفسي والفكري من أجل العودة إلى الانتماء، عودة أصيلة واعية، وتجاوزت بمثل هذه التجربة كل الأشكال والأنماط الموروثة والإطارات الضيقة، فشككت في أصول السلطة وحرّرت العقل من السلفية والماضي، وانفتحت على العالم. لقد حوّل البطل القضية الشخصية إلى قضية اجتماعية وسياسية، أو حول القضية الاجتماعية والسياسية إلى قضية شخصية، إذ ليس هناك فصل بين القضيتين، وربط بذلك قضاياه وهمومه، وقاتل من أجل القضيتين اللتين لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى.

إنَّ ارتباط الرواية بحدث قيام الثورة لم يكن منفعلاً وخارجاً على البناء العام للرواية بل أنَّ الكاتب بعكس ذلك، استفاد فنياً وتعبيرياً من هذه الصيغة، ويتجلى ذلك من خلال مناخ الرواية، فالبطل مرتبط بمحيطه، وهو يتحرّك ضمنه، ولعلّ التجسيد الحي لموضوع ارتباط الرواية بالثورة . كون جميع شخوصها قبيلة بني قرة وقبائل زناتة . يعيشون بين الحلم والواقع، بين الأمل وتجسيده، فهم جميعاً يحلمون ويطمحون إلى رسم مستقبلهم على نحو مختلف.

وبالتالي فإن هذا التعبير ليس إلا استجابة لطبيعة الظروف التاريخية، فلم تعد الأمور السياسية غامضة، أو موضع شك، كما أنَّ ملامح الأمل المرتسمة أمام الشخوص ليست من صنع الوهم والخيال، وهو ما جسدته الرواية في خاتمة المطاف، ويتجسد ذلك أيضاً من خلال حالة الاختيار التاريخي التي يضع الروائي شخوص روايته أمامها.

—— '' ——

فالوعي في مرحلة الاغتراب الحقيقي هو الذي يعطي الأشياء فلسفتها الحقيقية وصورها الواقعية ويبرز تناقض ما هو قائم مع ما هو واجب، ويدفع العقل إلى التحرّر والبحث عن الحلول من أجل تجاوز هذا الواقع وتبديله. وإذا ما تجلّى هذا الاغتراب في الوعي والحرية . كما تخبرنا الرواية . فإن هذا الاغتراب سائر نحو البناء والتغيير، ونحو تجاوز الاغتراب نفسه(33)، إلى الانتماء الأصيل.

—— '' ——

وهكذا رأينا أبي ركوة يفضّل التعذيب ثمَّ الموت على أن يعطي السلطة حقيقة تنظيم المعارضة وثورتها "اعلموا، يا أبنائي، أني لست آخر الشهداء، فخذوا مكاني، واجعلوا من حياتي بعضاً من حياتكم، واجعلوا حياتكم سلاحاً في وجه أعداء الحب والعرفان، فلا تخضعوا ولا تلقوا سلاحكم، كونوا دوماً في حالة وعي واستنفار، وقاوموا فالنصر لكم قاوموا ثمَّ قاوموا بكل قواكم. وإن خسرتم معركة وخانتكم الحظوظ والبشائر، فأنتم الوحي والآية، وأنتم الهادون إلى الجهادات الآتية والنصر المكين لذريتكم ولذرية الفقراء، وسلام عليهم وعليكم"(34).

إنَّ الشيخ أبي ركوة امتلك وعياً نحو الاختيار الثوري النضالي، ولكنه لم يصل بعد إلى لحظة الاختيار الحاسم، فثورته ثورة فردية في إطار رغبة جماعية للدفاع عن الفقراء وتغيير لأوضاع المهزومين والمحرومين، لكنها ولدت قبل أوانها، فكان لابدَّ أن تجهض.

—— '' ——

صحيح أنه يبحث عن العدل ويمتلك الرفض والتمرّد والمواجهة الصدامية المسلحة المباشرة لكن رؤيته بقي فيها الكثير من التشوّش والضبابية، حقاً إنه ثائر، لكنه لم يمتلك نظرية ثورية ولم يدرك معالم وحدود آفاق المستقبل.

—— '' ——

ولهذا فالرواية لا تقدّم رؤية مسطّحة لواقعها ولأحداثها، أو رؤية ثنائية لطرفين يستبعد كل منهما الآخر، وإنما تقدّم رؤية متشابكة متصارعة، فهناك طرف قاهر وطرف مقهور ولكن هناك بين هذين الطرفين وبرغم أنَّ هذا الاشتباك يستهدف تخطياً وتجاوزاً إلى عالم أفضل، فإنه اشتباك سلبي موهوم على الرغم من مظهره الحدّي المأساوي يثير الإشفاق والتهكّم المر، ولهذا يبقى استهداف التخطي والتجاوز إلى عالم أفضل استهدافاً معلقاً يفرض إمكانية بل ضرورة اشتباك طرف آخر أكثر واقعية وفاعلية، نتبينه جزئياً في أحداث الرواية ونستشعره في دلالتها العامة.

وهكذا تتداخل المرأة في رؤية الرواية وإن لم تعرف هذا النوع من الاغتراب السياسي، فإن اغترابها لا يقلّ مرارة تجاه السلطة والدين. فهي لا تؤمن بتقاليد المؤسسة الدينية . التيوقراطية السياسية . التي عاشت في أجوائها، والتي لم تكن تعني لديها شيئاً، وهي من ثمَّ تكره كل العوائق الاجتماعية والخرافات المتمثّلة في تقديس الزعامات الوهمية . الحاكم بأمر الله وابنه .. إذ ذلك المجتمع المتعصّب الذي ينزع إلى الطائفية الضيّقة والذي لا يستطيع أنَّ يقبل علاقة إنسانية حقيقية وصادقة، لا يمكن إلا أنَّ يكون مجتمعاً مزيّفاً، يعاني أمراض الوهم وضيق الأفق، ويتقن صنع القوالب الجاهزة، ويفلح في تثبيتها في أعناق الجماهير ويحجب . من ثمَّ . الحقيقة عن الرؤية "ولم تأخذ ست الملك في النفور من أخيها وكرهه . من غير أن يفقدها هذا الشعور المرير عقلها ورزانتها . إلا بعد أنَّ أيقنت من نزوعاته الطغيانية المتأصلة، وغرائزه الدموية الفياضة، فأمست تتلوّع كمداً وحسرة وهي تراه يغالي في الفتك من غير حق بالأنفس التي حرم الله، ويعبث بالإرث الفاطمي الروحي، وينسفه بهواجسه وأفعاله المظلمة، معرضاً حياة الدولة كلها للتلف والإندحار"(35).

إنَّ المرأة ـ ست الملك ـ تشعر بانحلال القيم وتفسحها على صعيد العائلةـ وتصبح هذه القيم المفككة والمسيطرة غير قادرة على إقناعها بالحقيقة، وما عادت ـ من ثمَّ ـ تقنعها بضرورة التزامها بها، وبالتالي فالسؤال المطروح: هل بالإمكان أن تكون ـ ست الملك ـ تعويضاً كاملاً عن الخيبة السياسية؟ إنَّ البطلة ليست كائناً اجتماعياً فحسب، وإنما هي أيضاً فكرة استنبطها الروائي من أرض الواقع، ولكنه استنبط أيضاً معها رموزاً غاية في الشفافية لها وجودها النوعي المستقل عن النسيج الاجتماعي والسياسي.

ـــ ،، ـــ

ولعلّ الفرق الجوهري بينها وبين أخيها يكمن في أنَّ أزمة الأخ لا تتكامل إلا بأزمة الحاكم بأمر الله، فهذه الأزمات على طول الرواية بمناخها التاريخي تثمر في النهاية أزمة السلطة في التاريخ العربي، في حين أنَّ البطلة ـ المرأة ـ ليست نمطاً كهذه الأنماط التي تعكس لوحة سياسية محدّدة الأبعاد والغايات، وإنما هي تجاوز للوحة الاجتماعية والسياسية إلى اللوحة الحضارية الأكثر شمولاً بوجهيها المحلي الخاص والإنساني العام.

ـــ ،، ـــ

إنَّ اتخاذها هذا الموقف لم يأت اعتباطاً، وإنَّما نتيجة لوعيها بطبيعة السلطة وماهيتها ووظيفتها، لذلك استخدم الروائي المونولوج والحلم كأدوات فنية تصب كلها في السياق الروائي الذي يقدم من خلاله رؤية ثورية شاملة من حياة ست الملك، تتمثل في النضال ضد قوى الظلم والقهر السياسي "هكذا تولَّدت لدى ست الملك عزم عارم على طلب الإنقاذ والخلاص، مدفوعة في ذلك برؤى منامية، كانت تظهر لها فيها فاطمة الزهراء، وهي توصيّها بدولتها خيراً، وتقول بالتوصية إلى أنَّ يطل الفجر بسدوله الذهبية، فتغيب في الأفق المشتغل بالتباشير، مخلّفة في ثناياه حزامها المقدّس (...) في المرة الأخيرة من تجليّاتها أضافت فاطمة إلى وصاياها وصية جديدة تحثّ فيها ست الملك بالذهاب إلى أخيها الطاغية قصد ترغيبه في الإقلاع عن شذوذه وأفعاله الظلامية"(36).

وإذا كان بإمكان الخيال أنَّ يبني ما شاء من العوالم، فإن الرؤيا في شكلها التنويري قد قصدت العالم الذي حرمت ست الملك العيش فيه، والذي يبدأ بالاستبداد وينتهي إلى الحرية أو ينطلق من الاستبداد من حيث هو وجود لا عقلاني ويصل إلى العقل بعد أن تخفف من تشوهّه وأعاد تأويل العالم بشكل سوي، لذلك يلاحق الروائي عقلاً تحرّر من سباته ويبني الرواية على أفكار الحرية الفردية والمجتمعية.

إنَّ ست الملك تتعدّى بذلك الإطار الضيق لمفهوم السلطة، وتذهب إلى أنَّ المقاومة بمعناها الشامل قدر الإنسان، بتعبير آخر، إنها معيار إنسانية الإنسان في الاستمرار في النضال والكفاح والثورة، ولاشك أنَّ هذه الرؤية تنقذ الوجدان المتعب من الخضوع والاستسلام أمام الواقع ـ السلطة الطاغية ـ إلى غير ذلك من القوى الضاغطة التي تواجه الإنسان في كفاحه المستمر أينما وجد وفي أي زمان. والرواية لا تقدّم الرؤية الشاملة بشكل مرتبط بزمان ومكان محدّدين، إنما تنطلق من الواقع العربي المهزوم الذي يعاني من الضغوط ما لا يعانيه غيره، فهي تتغرس بالواقع وتخوض في وحوله ومستنقعاته، وتسلّط رؤيتها على لزواياه المظلمة، فتُنير طريق الخلاص لكافة المظلومين والمحرومين والمهزومين.

إنَّ رؤية الشيخ أبي ركوة وست الملك لا تقتصر عند تشريح الواقع وتحليله، وإنما تمتدّ مع العمل الثوري المستمر بشكل متواز ومتفاعل معه فتومئ إلى المستقبل، وتحدّد معالم العالم السياسي الجديد الذي تحلم به، وهو عالم الديموقراطية والعقلانية الذي تنتفي منه كافّة أشكال الاضطهاد

والاستغلال السياسي، كما أنَّ تفاؤلها يعدّ تفاؤلاً استراتيجياً حين يستند إلى فهم الواقع وقواه الصاعدة، وإلى نظرة علمية للحركية التاريخية.

عمد الروائي في البناء الفني للرواية على تقمّص أسلوب شبيه بأسلوب الكتابة الشائع في الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية، ولا يعود هذا الاستخدام لمجرّد الرغبة في إحياء لحظة تاريخية بعينها يتقمّص لغتها بل يرجع أساساً إلى طموح الكاتب إلى خلق لغته المتميّزة القادرة على توصيل تجربته عبر استلهام التراث والتاريخ، فقد وجد الروائي في لغة الوزير جمال الدين وسبط بن الجوزي والحافظ الذهبي والمقريزي التلقائية والتدفّق.

إنها لغة تحكي تجارب حيّة، ويحاكي الروائي أسلوب الكتابة الشائع في العصر باستخدامه للمحسّنات البديعية وعلى رأسها السجع، كأن يكتب مثلاً عنواناً لأحد الأبواب . من طلعات الحاكم في الترغيب والترهيب . كذلك تتّسم النداءات بالمواصفات الشكلية المعروفة في ذلك العصر، كأن يبدأ النداء . عباد الله . كما تؤدّي الآيات القرآنية دوراً بارزاً في لغة الرواية، وتعدّ هذه التضمينات إلى جانب تأصيلها للأسلوب وإضفاء اللون الثقافي الخاص بالتجربة التاريخية في الرواية، وما بين الكاتب والقارئ، فهذه الآيات القرآنية هي جزء من الواقع الثقافي المشترك بينهم جميعاً.

كما يستخدم الروائي الآيات القرآنية لأحداث مفارقة بين دلالاتها وارتباطاتها كجزء من رسالة نبيلة وبين استخدامها وتوظيفها من قبل المعارضة السياسية، ومن أبرز الأمثلة على ذلك قول الشيخ أبي ركوة مخاطباً عامّة القبيلتين "أذكروا إذ أنتم قليل مستضعفون في الأرض تخافون أنَّ يتخطفكم الناس فآواكم وأيّدكم بنصره ورزقكم من الطيّبات لعلّكم تشكرون" ويفيض الشيخ أبي ركوة في الكشف عن عمق إيمانه وتجربته الصوفية بقوله: "إنَّ صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله رب العالمين".

—— ،، ——

كما أفاد الروائي من التضمينات الثقافية في بناء لغته، وقد اتّضحت في لغة الرواية ثقافة الكاتب التي أسقطها على شخصياته ولاسيما . الحاكم بأمر الله . الذي بدأ بؤرة مركزية يستقطب حركة الأحداث، إذ ظهرت الثقافة السياسية . العلوم السياسية . فلسفة التاريخ . في مواطن كثيرة من الرواية، حتّى بدت الثقافة أحياناً نافرة تحيل الرواية إلى مساحة للمناقشة وتحليل المواقف والأفكار.

—— ،، ——

وقد حاول الروائي أنَّ يعطي الشخصيات في فلسفتها بعض ملامحها، وتتّسع صفحات الرواية لهذا اللون من التفلسف الذي يعبر عن أفكار الشخصيات ومشاعرها ويرتدّ أخيراً إلى وجهة نظره. على أنَّ الروائي وقد اختار شخصياته كلّها من المثقفين . المثقف والمثقف المضاد . فإنه يترك المجال لهذه الشخصيات لعرض فلسفتها ورؤيتها للعالم، فكلّها قادرة على أنَّ تفكر وأن تلاحظ وأن تستنتج من المشاهدات والتجارب، وكلّها قادرة على أن تستخدم اللغة استخدامات مجازية تتراوح بين الفلسفة والسياسية، أي أنها قادرة على أنَّ تتضمن أحاديثها شتى ألوان الثقافة من الحكم والسياسة والاجتماع إلى الفن والحضارة والأخلاق.

***

الهوامش:

(1) وائل جمال: الثنائية والسيطرة في تسليطة الدولة العربية، قضايا فكرية، ع/15 . 16، يونيو/ يوليو، 1995، ص364.

(2) فيصل دراج وآخرون: الثقافة والديمقراطية، ط1، صامد للنشر، 1990، ص47 . 48.

(3) جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص240 . 241.

(4) بنسالم حميش: مجنون الحكم بأمر الله، ط2، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص23.

(5) المصدر السابق، ص18.

(6) المصدر نفسه، ص23.

(7) المصدر السابق، ص23.

(8) أحمد صادق سعد: تحوّل مصر من النمط الأسيوي إلى النمط الرأسمالي، دراسات عربية، ع5، مارس 1981، ص97 . 98.

(9) عبد الرحمن أبو عوف: "ذات" والرواية التاريخية، مجلّة القاهرة، ع117، أغسطس 1992، ص179.

(10) بنسالم حميش: مجنون الحكم، ص28 . 43.

(11) رينيه ويليك وأوستن ارين: نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، دمشق 1972، ص223.

(12) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة [د.ت]، ص49 . 50.

(13) محمود أمين العالم وآخرون: الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا: ص89.

(13) أمينة ماسك عبد الله: الجسد والسلطة، مجلة القاهرة، ع127، يوليو 1993، ص27.

(14) بنسالم حميش: مجنون الحكم، ص50.

(15) المصدر السابق، ص51.

(16) أمينة ماسك عبد الله: الجسد والسلطة، ص26.

(17) بنسالم حميش: مجنون الحكم، ص56.

(18) أفنان القاسم: الوشم، البطل السلبي ذو الوجوه المتعدّدة، الموقف الأدبي، ع107 . 108، آذار/ نيسان 1980، ص126.

(19) بنسالم حميش: مجنون الحكم، ص124.

(20) المصدر نفسه، ص62.

(21) المصدر السابق، ص64.

(22) المصدر نفسه، ص87.

(23) المصدر السابق، ص95.

(24) المصدر نفسه، ص93.

(25) فيصل دراج وآخرون: الثقافة والديمقراطية، ص51.

(26) المرجع نفسه، ص52.

(27) بنسالم حميش: مجنون الحكم، ص100.

(28) المصدر نفسه، ص101.

(29) المصدر نفسه، ص103.

(30) المصدر نفسه، ص104.

(31) المصدر السابق، ص136.

(32) المصدر نفسه، ص138.

(33) ريتشارد شاخت: الاغتراب، تر: كامل يوسف حسني، ط1، دار الشرقيات، 1980، ص85 . 86.

(34) بنسالم حميش: مجنون الحكم، ص181.

(35) المصدر نفسه، ص217.

(36) المصدر السابق، ص219.

■■■

قـــــراءة
في مسيرة عبد الرحمن عمار الشعرية

مراد كاسوحة- سورية

تجسدت حقيقة الإنسان في هذا الكون مع أول ظهور للشعر الذي أبدعه أول شاعر على وجه الأرض كصلاة ابتهال وتواصل وانسجام مع العالم الذي وجد نفسه يعيش في فضائه، يتعاقب عليه الليل والنهار، والفصول، والسنوات، يتابع النجوم ليلاً مع كل تحركاتها، وكذلك جاره القريب، القمر بنوره الجميل الذي يبدّد ظلمة الليالي الحالكة. أما نهاراً فيلحظ الشمس ونورها الساطع، وما يحيط به من كائنات حية، وطبيعة أخاذة تارة وجرداء قاحلة تارة أخرى حسب المكان الذي يوجد فيه، فيحلق خياله بعيداً بعيداً ويبدأ في المناجات وإنشاد الشعر مخترقاً كل ما هو باهت وعادي في جموح وتوق نحو اكتشاف كل ما هو جميل وأخّاذ ولافت في هذا الكون الواسع.

يقول هيغل: "الشاعر لا يوجد بالقوة بل بالفعل" أي بالمثابرة والصبر والتعب، هذه الخصال هي التي توصله إلى قمة إبداعه الجميل المتمثل بالقصيدة التي هي بمثابة لوحة تشكيلية لفنان حمّلها عبر الألوان والخطوط وضربات الفرشاة كلّ أحاسيسهِ وانفعالاتهِ وأفكارهِ وهمومِه.. لقد جاءت القصيدة ثمرة ذلك التلاقح بين الشاعر ومحيطه، ولم تأتِ من فراغ كنيزك تائه يسبح في فضاء هذا الكون.

يعتبر فرويد أن العملية الإبداعية ومنها الشعر هي "حلم يقظة متبادل بين المبدع والمتلقي"، والشعر من هذا المنظور هو فعل متداخل بين الشاعر وقارئه يحمل أبعاداً اجتماعية وفكرية وجمالية بمعنى أن الشاعر قد حمل هذه الأبعاد وجسّدها في قصائده فروى التاريخ عبرها من منظور جمالي وفكري يفوق بكثير كلمات أي مؤرخ يكتب سرداً أكاديمياً للحدث التاريخي، فالشاعر الذي يتحدث عن التاريخ يرويه بأسلوب جمالي بليغ مليء بالصبر من أجل إبراز الدور الحضاري الذي لعبته أمته في الماضي، وبذلك يخترق الشاعر الذاكرة النائمة للمتلقي العربي المعاصر فيزيل عنها الصدأ المتراكم كاشفاً من جديد عن الينابيع الغنية التي أفرزتها الحضارة العربية.

. الشعر إذن فعل إنساني يتجاوز كل ما هو عادي وسائد ومألوف ويهدف إلى إبداع رموز خلاقة تعبّر عن صبوة الإنسان الساعي دوماً إلى تغيير واقعه نحو الأفضل من أجل خلق شروط محددة توفر مناخاً يسمح بخلق علاقة تناغم خاصة بين الشاعر والقارئ. والشعر مثله مثل

الموسيقى هو فن الإحساس الجميل، والصورة الناطقة والمعبرة عن أعماق الشاعر، وهو يعتمد على الإيحاء دون أن يسمي الأشياء بأسمائها حتى يعطي صورة جمالية متكاملة من العلاقات والتداعيات المعبرة عما يختزنه المبدع في ذاته.

في قصيدة: "ولم تأتِ القصيدة" يكتب عبد الرحمن عمار:

من يتجوّلُ في فردوسِ اللهب الراقص

غيرُ جنون الشعر.

أوانَ يُحاربُ قبّعة الإخفاءِ

ويسبحُ في قنواتٍ موحلةٍ

حيث الظلمةُ فيها آسِنةٌ

لا تَقْدِرُ أن تطرَدَ وَحشَتَها الأنوارْ

* *

الحقيقة إذن لا يلامسها بنظر الشاعر غير الشعر وجنونه وتألقه في عالم الحياة الواسع والملوّن بكل الأطياف، لكن الشعر لا يأتي إلاّ بصعوبة وبعد مخاض عسير وقصيدة عبد الرحمن عمار مثلها مثل إبرة في بيدر حيث يصعب التقاطها فيشكو لقارئه قائلاً: ولم تأتِ القصيدة، ويبقى الجميع في انتظار مجيئها:

"وتظل القصيدةُ مهراً حروناً

تُصاولُ فوقَ حشيشِ البراري

تخبئ أسرارها في رداء الجوى

وتبدّدُ طاقاتِ من يشتهيها

وتجعلُ أحلامَه قمراً مظلماً...

تائهاً

أو رقَم"

* * *

حين أعدت قراءة دواوين الشاعر عبد الرحمن عمّار الستة من جديد أحسست أنّي أمخر عباب البحر في زورق صغير وأمامي تتوزع على سطح هذا البحر قصائد هذه الدواوين كجزر بحرية متباينة الألوان والأحجام، فأرسو إلى جانب كل قصيدة لبعض الوقت أقرأ أبياتها بمتعة كبيرة.. هذه القصائد شكلت فيضاً من الإلماعات الخافقة التي جعلت الذهن يعود إلى الماضي وهو يعوم فوق ذكريات شبيهة بذكريات الشاعر لأن المكان واحد، والمنبت الاجتماعي واحد وكذلك الحيز الجغرافي الصغير الذي يضم (القصير) التي كانت قبل أربعين عاماً قرية كبيرة تحولت بعدها إلى بلدة فمدينة صغيرة تمتد أفقياً على مساحات واسعة من الأرض المحاطة بعناصر طبيعية وتاريخية كنهر العاصي، وقادش، وآثار جوسية والساقية الرومانية التي تمر تحت أبنية (القصير) متجهة شمالاً نحو مدينة حمص حيث روتها من مياه (القصير) العذبة قبل أكثر من ألفي سنة، كل هذا شكّل بالنسبة للشاعر موروثاً خلاقاً ورافداً أساسياً لشعره.

ـــ "ـــ

الجذور الريفية . العائلة . الحب . الهاجس الوطني والقومي . الماضي الحضاري . الحاضر ومآسيه . المستقبل، كلها موضوعات تطرّق إليها الشاعر في معظم دواوينه حيث كانت قصائده شديدة الإيحاء بطموحها نحو التوغل والكشف عن عالم جديد يخرج من رحم التاريخ المعاصر الذي ابتلي بهيمنة أمريكية متوحشة، وينزع عنه رداءً بالياً ألبسته إياه أنظمة عربية متسلطة لا ترى من الوطن سوى عروشها.

ـــ "ـــ

وقد لجأ الشاعر إلى الأسطورة أحياناً ليستوحي منها العبر، وإلى الرمز أحياناً لكن دون أن يطغى الرمز على لغته الشعرية التي ظلت أقرب إلى الوضوح منه إلى الغموض الذي غلف قصائد العديد من الشعراء المعاصرين الذين أوغلوا في استعمال الرموز إلى درجة أضحى معها

شعرهم بعيداً عن التذوق الشعري للقارئ، الذي يعتبره البعض أنه قد ابتعد عن الشعر في حين أن القارئ قد تجنب . اللاشعر . الذي كثر إنتاجه في السنوات الأخيرة والذي لا يتعدى كونه تداعيات نثرية لا تمت إلى الشعر بصلة وزناً أو إيقاعاً أو مضموناً.

لعب شعراء الحداثة دوراً هاماً في تشكيل الوعي الجمالي ضمن قصيدة التفعيلة لدى عبد الرحمن عمار الذي ابتدأت مسيرته الشعرية مع بداية تدشين قصيدة التفعيلة والخروج من قيود الشعر العمودي، وكان يتربع على قمة الساحة الشعرية السورية في ذلك الوقت كل من محمد الماغوط، وممدوح عدوان، وعلي الجندي، ومحمد عمران، وشوقي بغدادي، وعلي كنعان، هؤلاء الشعراء تبنوا جميعاً منذ أوائل ستينيات القرن الماضي قضية الشعر الحديث العصري الرافض لقيود القصيدة التقليدية، وسار عبد الرحمن عمار على منوال مَنْ سبقوه فكانت قصيدة التفعيلة الركن الأساس لمعماره الفني في كل دواوينه على الرغم من بعض الاستثناءات القليلة التي برزت فيها بعض من قصائده العمودية ذات الوزن الخليلي التي ربما اعتبرها الشاعر عبد الرحمن عمار نوعاً من الوفاء لتراث الأقدمين من شعراء العربية الذين ظل شعرهم مسيطراً على الساحة الأدبية ما يزيد على الخمسة عشر قرناً. لقد تبنى الحداثة في شعره لكنه لم يرفض القديم كلياً أو يتنكر له، بل استمر في التعاطي معه وإن كان بحجم أقل بكثير من شعر التفعيلة الذي اعتمده أساساً لقصائده، إضافة إلى قصيدة النثر والقصيدة المتداخلة بين الصنفين العمودي والحر.

ـــ " ـــ

إن هذا التنوع والتشعب في المشهد الشعري الحديث يجعل مهمة الناقد أو الباحث في شؤون الشعر صعبة في سبر أعماق النص الشعري ودراسة كل أبعاده المعرفية والأسلوبية والجمالية خاصة أن هذه الأمور كلها تستند على نسق فني لتجربة الشاعر ومدى عمقها وترابطها مع المشهد الشعري السائد بكل تنوعاته وتفرعاته.

ـــ " ـــ

إن حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر قد تمكنت خلال نصف قرن من تأسيس خطاب شعري متكامل استطاع إثبات هويته عبر تناوله لقضايا الإنسان العربي من منطلق جريء وشجاع تمكن من خرق بعض الأطر التقليدية في الشعر العربي فأعطى القصيدة بعداً جمالياً عبر رؤيا شعرية وحدّت الإنسان مع الكون من خلال تصوير حلمه بالحرية والجمال وانتقل قسم كبير من الشعراء من خانة التعبير عن الواقع الحقيقي إلى خانة التعبير عن الواقع المتخيّل أو الواقع البديل. وأصبحت الحداثة الشعرية عبارة عن استجابة موضوعية وعقلانية لحالة التغير الدائمة في الشكل الأدبي ومحتواه، فالأدب مثله مثل كل الظواهر الثقافية الأخرى يحتاج إلى التجدد والتنوع والابتعاد عن الانغلاق والانكماش حتى لا يفقد دوره في عالم يتحرك ويتطور بسرعة، وبدون انقطاع. لقد تحولت القصيدة الحديثة إلى حكاية مكثفة تنطق بلسان المبدع من خلال كلمات تختزل عالمه الداخلي وعلاقته مع الكون.

لهذا اعتبر أدونيس أن المقاييس الشعرية يجب أن تتبدل في شكل ونموذج القصيدة: "كل شكل كافٍ بذاته، نموذج ذاته"[1]

اعتمد الشاعر عبد الرحمن عمار قصيدة التفعيلة، وبقي مع ذلك على صلة وطيدة مع الإيقاع والقافية وبذلك يكون قد بنى جسراً مع التراث الشعري القديم الذي يعتز بصلته به من جهة، ومع المتلقي من جهة أخرى باعتبار أن هذا المتلقي هو ابن العصر الحالي الأكثر ميلاً نحو

---

[1] *أدونيس: مقدمة للشعر العربي، بيروت (دار العودة) ط3 1979 ص 26.*

القصيدة الحديثة. إن عدم القطع مع التراث هو موقف يؤكد على أن كل ما هو حديث هو ابن شرعي للقديم، وهو بدوره سيتحول إلى تراث مع توالي الأجيال وتعاقبها والتي ستختار جديدها من الشعر والإبداع في عصرها وزمانها وإن الشاعر المبدع هو الذي يصور واقعاً شاهده وعاشه واستلهمه ومن ثم أعطاه من ذاكرته التي اختزنت في آن واحد التراث والمعاصرة ذلك اللون المعتدل والهادئ الذي احتوته رؤيته للعالم، فأضحى صوته صوت عصره الذي تداخل فيه الماضي بالحاضر بالمستقبل.

إن التناقضات والاختلافات بين التراث والحداثة لا تزال مستمرة رغم أن حدتها قد خفت في السنوات الأخيرة مقارنة مع بداية "الصراع" بين التيارين الذي بدأ منذ منتصف القرن الماضي، وهذا الاختلاف هو أمر طبيعي ومشروع بين القديم والجديد، فالصدام بين المعارف المعاصرة وثقافة القرن الحالي بكل تجلياته الحداثية من جهة، وبين ما هو مستند على معلومات مستمدة من ماضٍ بعيد تجاوز الزمن الكئيب من أنساقه ومعارفه، سوف يستمر إلى حين الوصول إلى حسمه نهائياً من خلال منظومة معرفية تعتمد الحداثة كلياً وفي كل شيء، ليس عن طريق القطع الحاد مع التراث، إنما عن طريق تطوير ما يمكن تطويره من الماضي وإلباسه لباس العصر الحالي الذي يتسم بالسرعة والعلم والعمق والمدى الواسع والتنوع.

—— ،، ——

لقد خرجت الحداثة من عباءة التراث وطورت بعض جوانبه مستفيدة من التواصل الثقافي والحضاري الوافد إليها من حداثة الدول المتطورة، فالحداثة إذن هي تطوير للتراث وليست انقلاباً عليه.

—— ،، ——

إن التحول المعرفي المتسارع الذي بدأ يتدفق بغزارة بدءاً من منتصف القرن العشرين وحتى الآن أخذ يشكل ذائقة فنية وشعرية تنسجم أكثر فأكثر مع هذا التحوّل المعرفي الذي شكلت التكنولوجيا المتطورة أساسه المادي. وقد احتلت قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر مكاناً أكثر بروزاً، تناغم بشكل مطرد مع الهموم الحياتية اليومية للإنسان ومع قلق الذات الإنسانية التي امتلأت بتواترات عديدة ومتسارعة نتيجة ما يحصل في المناخ المحيط بها، فالزمن الحالي في العالم العربي هو زمن القلق والتوتر لا زمن الراحة والاسترخاء. أما الأنساق الحداثية للشعر فقد ترسخت في أعماق الشعور الإنساني على مبدأ الجمع بين الأضداد كالقلق والراحة، والحرية والاستعباد، والوطن والمنفى، والانتصار والهزيمة، والقبح والجمال، والخير والشر، والحرب والسلام، فعلاقة الإنسان مع الطبيعة ومع محيطه لم تعد تقتصر على بعد واحد بل على أبعاد متنوعة ومختلفة ومتناقضة أحياناً.

الحداثة الشعرية هي قراءة جديدة ومبدعة للموروث الشعري ورؤيا جديدة للتراث ليس من باب الخروج عنه أو الانقلاب عليه بقدر ما هي تطوير له بما يتناسب مع ما يستجد في هذا العصر، وإذا أردنا التعرف على الشعر والدخول في تفاصيله فهذا يتطلب منا أن نفهمه ونبحث في هويته وجوهره وليس الاقتصار على شكله أو إيقاعه لأن هذا الجانب هو مسألة ذوقية، إنما الأساس في هذا الموضوع هو بماذا يهتم الشعر المعاصر؟، وما هو دوره، هل تخلى عن الخطابية الفجة التي توارثها الشعراء عبر القرون والأجيال؟ هل بدأ يتجه نحو أمور أكثر إنسانية وأكثر عقلانية وأكثر جمالية؟ عندئذ نستطيع الإجابة عن هوية هذا العشر أو ذاك، والشعر الحقيقي قادر بدوره على التفريق بين القارئ والجمهور، بين من يحضر الأمسيات ليصغي لإيقاع الشعر ومعناه

وبين من يأتي ليصفق لهذا الشاعر أو ذاك.

* *

يأخذنا الشاعر عبد الرحمن عمار عبر قصائده في رحلات تخييلية عابرة للزمان والمكان، فنجد شعره يغوص تارة في أعماق التاريخ، وتارة يستشرف آفاق المستقبل المجهول مروراً بحاضر مأزوم يضيق الخناق على عنق الإنسان العربي، ونلحظ بوضوح ذلك التداخل العضوي بين عوامل عديدة وعناصر متنوعة في فضاءات قصائده الشعرية كالتداخل بين الماضي والحاضر، القديم والجديد، الذاكرة والمستقبل، وانصهار الصور الصوفية والدينية والقومية والتراثية بطرية تجعل القارئ يعيش حالة رؤيوية تستلهم النصوص الدينية والصوفية المستمدة من التراث، وتلك التي تنقل أجواء الحاضر بانسكاراته وخيباته وضعفه.. إن هذا المزج الحيوي بين الماضي والحاضر يخلق لدى المتلقي حالة من الإعجاب بهذا التوظيف الدقيق للرموز التراثية في سياق النص الشعري إلى مرحلة تذوق، وبين الفهم والتذوق علاقة وطيدة، إذ لا تذوق دون فهم، وبالتالي فإن استيعاب الرموز التي يوظفها في شعره ودلالاتها وتأويل النص الشعري والغوص إلى أعماقه يصبح ضرورة لابد منها.

ـــ ،، ـــ

يناجي الشاعر ملكة تدمر كرمز يستوحيه عبر الأمل في انتشال العرب من المستنقع، طارحاً أسئلة الرجاء على التاريخ، تاريخ تدمر العريق "صلوات أمام بوابة تدمر" من ديوان فصول النوى.

زنوبيا

يا شجرَ الصفصاف

حملتِ في عينيكِ هذا الصيف إشراقاً

زنوبيا

هل نبدأ الزمانُ بالنهوضِ والمطافْ

وتصبح الرمالُ في الصحراء

أغصاناً وأوراقاً..!؟

زنوبيا

* * *

ـــ ،، ـــ

استند الشاعر على مجموعة من العناصر التي شكلت الأساس لانطلاقته الشعرية:

1 . موهبته الفطرية في تذوق الشعر ومحاولاته التجريبية المبكرة التي سبقت مرحلة النشر.

2 . إيمانه القومي الذي كان الدافع الأكبر وراء قصائده الأولى التي ترجمت بصدق وشفافية مرحلة المدّ القومي العربي.

3 . الدين الإسلامي باعتباره الخليفة الكبرى لحضارة عربية إسلامية امتدت على مساحات شاسعة من الكرة الأرضية وشكّلت لدى شاعرنا مدى واسعاً لإيمان وقناعة وفخر بالانتماء إلى هذا الدين وهذه الأمة التي كانت مهداً للحضارات المختلفة والتي يأمل الشاعر أن تعود إلى دورها الطليعي من جديد، لقد حمل في أعماقه هموم الوطن وأحزانه وتداعيات الإحباط إلى درجة تجذرت فيها هذه القيم بمعظم قصائده ذات البعد الوطني والقومي.. فمع بداية نضوجه الشعري في أواخر ستينيات القرن الماضي ابتدأت سلسلة التراجعات والانكسارات التي أصابت الوطن تتوالى بدون انقطاع.. فتمحور معظم شعره في تلك الفترة حول القضايا القومية الساخنة، وكان يراقب بغضب كل الهجمات الأجنبية الشرسة على الوطن العربي العسكرية منها والاقتصادية التي تمتص ثرواته النفطية في حين تعاني معظم أقطار هذا الوطن من حالات الحرمان في ظل أنظمة تابعة ومدجنة. وظلت نبرة الحزن واضحة في

قصائده الوطنية التي ترافقت ولادتها مع بداية تصدع الحلم القومي وبدء عصر الهزائم المتلاحقة التي أعقبت مرحلة الاستقلال والمد القومي التي لم تدم طويلاً.

وتنازعت الشاعر في هذه المرحلة الميول المثالية تارة والواقعية تارة أخرى بعد انكسار الأحلام وبداية تداعي حركة التحرر الوطني العربية وتتالت عمليات التراجع والقهر وجرى حصار الحرية والروح. وتباعدت المسافة بين الحلم والواقع، ولم يمتلك شاعرنا تجاه هذه الانكسارات إلاَّ الشعر خياراً وحيداً يعبر به عن رأيه عن أحلامه عن يأسه ويبث من خلال قصائده المشحونة بالغضب كل ما يعتمل في داخله وفي أعماق روحه، وفي ذاكرته التي اختزنت مثل الجمال والخير وإذ بها تصطدم بقبح الواقع، لقد تبخر كل شيء فوق نار الزيف بعد أن ساد عصر التجار والمقاولين وشركات النفط والسماسرة وبيع الأوطان:

من قصيدة: أوليات السقوط: ديوان ألواح مبعثرة

فتهدمت آياتُ أحلام البلاد..
تهدمت ما بين أنياب الضواري
وارتمى وقع الهوان على مواعد الغمام،
فرقاً هي الأحلام صار وجيبها
ومدائنُ الأحباب لوّثها جنون النفط،
أعلن موتَها زحف الرقابِ
إلى معاقرةِ السلام."

—— ،، ——

لقد تميزت قصائد دواوينه الأخيرة بتعبيرها عن موقف نقدي مباشر لمرحلة ما بعد سبعينات القرن العشرين كأي مرحلة بداية التدهور القومي والتبعية الكاملة والانحدار المخيف نحو الهاوية وهاهو النفط يتحول من نعمة إلى نقمة على الشعوب العربية المحكومة بأنظمة تابعة للغرب يقول في قصيدة: بوابة الآتي:

—— ،، ——

"كأني رأيتُ الزمان
يهدّمُ من هيكلِ الدار بنيانها
والبنين
فهاهم شيوخُ القبائل
يمسونَ خيلاً مطايا
وليلُ النوايا
يطل علينا بأنوائه من أعالي السنين
....
....
فهذي بلادي رهينةَ سوْط
وتاج
وسيلٍ من النفطِ
والنفطُ يغرِقُ أنفاسها بالمراراتِ
والتبرِ
والجوعِ
والذارياتْ

* * *

أما في ديوانه: ألواح مبعثرة فيستمر الشاعر في تسليط الضوء الكاشف عما صنعه الحكام والقادة في الدول العربية التي يعتبر النفط ثروتها الوحيدة:

"الصعود إلى الهاوية"
النفط ينهض غارساً راياتهِ
فيضاً من الأسرارِ
عند مفارق الطرقات
....
....

وأولو الأمرِ في بلادِ اللهِ
والنفطِ المعتقِ
يقتنون لذائذَ الدنيا بلا شبعٍ
ويسترخون كالجيفِ الطريحةِ
بين أروقةِ الملاهي والبروجْ
ينسون مسألةَ البلاد
وصوتها الذاوي
وأسماءَ الأماكنِ والجدود
ووعدها الآتي،
ولا يدرون من أمرِ الحياة
سواكَ يا رفع السياطِ وهزَّها
وسوى منادمةِ العواهرِ
والغطيطْ.

* *

وعلى الرغم من وشاح الحزن الذي التحفت به قصائد الشاعر الوطنية التي عبرّت عن الأسى والمرارة بسبب التراجع والنكسات التي أصابت الوطن، فالأمل لم يمت عنده فهو باستمرار يسعى نحو الحلم ويلوذ به لأنه الضوء الوحيد في هذه الأنفاق المظلمة، إن الحلم بالنسبة للشاعر هو بوابة العبور إلى المستقبل. إن المشكلات الذاتية التي طغت على الشعر المعاصر لم تؤثر عليه، فالوطن الغارق في هموم الظلم والرفض والحروب بقي الهاجس الأساسي في إبداعه، كان بعيداً عن الغموض، وقد تميز شعره بوضوحه وشفافيته وإذا كان يلجأ في بعض الأحيان إلى الرموز فإن ذلك لم يفقده وضوحه ولم يخضعه لهيمنة الرمز وكأنه تيمة لابد منها.

—— '' ——

لقد طرح في شعره أسئلة صعبة خدشت الواقع وأثارت التوتر والقلق في بحثها عن الحقيقة وعن سبب تردي الوطن العربي في هذه الهوة السحيقة.

إن قصائده عبارة عن أسئلة كبيرة تطرح ذاتها على الماضي والحاضر والمستقبل، أسئلة مسكونة دائماً الهاجس الانفتاح على الزمن الصعب من أجل الخوض في مغامرة الكشف عن مناطق غير معروفة وغير مأهولة.

—— '' ——

قصائده الوطنية توقظ الذاكرة النائمة تحت الرماد في ضمير الإنسان العربي اعتماداً على دلالات ورموز مستمدة من التراث، وهو يتميز بمقدرة بارعة في توظيف الرمز الديني أو الأسطوري أو التاريخي في الحدث المعاصر معتبراً أن "الشعر عبارة عن نافذة معرفية من نوافذ المعرفة الإنسانية" وقوله هذا يلتقي مع الأديب الكبير عباس محمود العقاد الذي خاطب الشاعر أحمد شوقي قائلاً: "فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر مَنْ يشعر بجوهر الأشياء، لا مَنْ يعدها ويحصي أشكالها وألوانها".

تعمقت تجربته الشعرية بمرور الزمن وازدادت ثراءً بالمفردات والمعاني والدلالات التي وظفها ضمن سياق شعري رصين خال من البهرجة اللفظية أو اللغوية مستخدماً لغة متواضعة لكنها غنية بالمفردات والمعاني وقد اعتاد عليها في كتابة معظم قصائده. كما دخل في صلب الحداثة الشعرية بعد أن كان يراقبها بحذر في بداية السبعينات وشكلّ قناعة بعدم ثبات القوانين الشعرية المبنية على الشعر العمودي بصيغته الخليلية، معتبراً أن ما جرى من تغيرات عاصفة في هذا العصر على كافة الأصعدة سوف يُحدِث بدوره تبدلات جذرية في تقنيات الشعر وأشكاله الفنية، وبأن لكل عصر أسلوبه وطريقته في إفراز الإبداعات الفنية والشعرية والأدبية، وأنه مستقبلاً سيتحوّل ما نسميه الآن بالشعر المعاصر أو شعر الحداثة إلى تراث في نظر الأجيال المقبلة مثلما ننظر نحن الآن إلى ما تركه لنا الأوائل.

ابتعد عن الغموض المصطنع والألاعيب الشكلية التي لجأ إليها البعض لإثبات تفردهم. حتى رموزه كانت دالة وموحية، كما تميز برهافة شعرية رفدتها تجربة عميقة في شؤون الحياة مما أعطاها بعداً وجدانياً تجلى بذلك التواصل الوطيد بين إبداعه الشعري وكل المواضيع التي عالجها أو تطرق إليها، إن النزوع الاجتماعي البارز في شعره وابتعاده عن الإفراط في الذاتية قد أعطى بعداً فكرياً لهويته الشعرية لا يفرق بين الهم الوطني والاجتماعي وبين الهم الذاتي.

استندت ثقافة عبد الرحمن عمار على الأساس الريفي الذي انتمى إليه ونشأ فيه وتأسست عليه أول خبراته الحياتية ومعرفته وتجاربه، حيث كانت تسود قيم المحبة وحسن الجوار والتآلف وتشابه العادات والطقوس والمشاركة المتبادلة في مجالات العمل والأفراح والأحزان.

كان يتعلم من التاريخ موروثه الحضاري ومن الحاضر التجربة والمقارنة باعتبار الحاضر عتبة المستقبل، ومن المستقبل الحلم والأمل والفضول والانطلاق نحو المجهول في رحلة الاكتشاف الإنسانية التي لا تهدأ ولا تتوقف. وأصبح الشعر عنده وسيلة يستطيع عبرها تحقيق ما يطمع إليه من تغيير الواقع وتخط لكل ما هو مغلوط وقهري، فالشعر ينقل الإنسان من حقل الإحساس إلى حقل العلم والمعرفة وبالتالي تهيئته لتجاوز كل ما هو قائم وإعادة صياغة الواقع والمعرفة وبالتالي تهيئته لتجاوز كل ما هو قائم وإعادة صياغة الواقع على أسس صحيحة. وتحوّل الشعر عنده إلى وسيلة تجعلنا نبتعد عن تصوير الواقع على طريقة النسخ أي إلى وسيلة تجرح الواقع، تنزع عنه طبقة الصدأ، وتكشف خباياه تمهيداً لتغييره. يقول في إحدى المقابلات الصحفية: "سيظل الشعر عصياً على التعريف ولا يخضع لمنطق أحد، إنه حرٌّ كمهر في براري الله الواسعة" والشعر بنظره له وظيفة حياتية كغيره من الفنون الإبداعية الأخرى إضافة إلى خاصيته الفنية المتجلية بعباراته الكثيفة الدالة والموحية.

ظلت (القصير) تمثل بالنسبة إليه نوعاً من اليوتوبيا المرتبطة بماضيه، وعلى الرغم من إقامته وعمله في دمشق لمدة 40 عاماً بقي وفياً لها يزورها أسبوعياً فهي حلمه الدافئ ومهد ذكرياته، صحيح أن العاصمة كانت تتفوق على بلدته بالحجم والنظافة والعمران والصناعة، لكنها تفتقر إلى الدفء والعلاقة الحميمة بين الأهل والأصدقاء والجيران، في حين تتفتح أمداء (القصير) على بعضها دون حواجز فالسطوح متلاصقة والكروم والبساتين والأراضي متداخلة ومتجاورة..

—— ،، ——

في ديوان (فصول النوى) قصيدة تعبّر عن عتب الشاعر على دمشق التي أبعدته لسنوات عن بلدته وكأنها تقطع حبل السرّة بينه وبينها:

—— ،، ——

"يا شام أين هويتي"
حملت هويتي يا شامْ
وفي عينيَّ وجه الله كالمرآة
رسمتُ رغائبي فيها،
وجئتُ إليك طفلاً زائغَ النظرات

* * *

فتحت حقيبتي
ووضعت فيها كل ذاكرتي الطفولية
وأيامي الربيعية،
هروبي من ثغور الدار
مع الأطفال
نسرح في الخرائبِ والمسالك..

نصعد الأشجار
ننقب في شقاوة عمرنا الثامن
عن الأعشاش والأطيار

* * *

وداعُ ملاعبي مرُّ
وداع طفولتي مرُّ
وداع أحبتي مرُّ

* * *

في طفولته وبداية شبابه عرف التعب وعرف الشقاء الجسدي لكن الفرح بقي يهيمن على حياته، أما عندما غادر بلده منتقلاً إلى المدينة فقد أحس بالغصة لأنه تعرّف على طعم الحزن لأول مرة:

قصيدة "كان يا ما كان" من ديوان (دمي يتوارى)

"**وكان يا ما كان**
كنتُ من زمان
فرخ حمامٍ ناصعاً
ألعب في الحارات
لحظةً أكون باكياً
ولحظة أكون ضاحكاً
ولحظةً أكون باكياً وضاحكاً معاً.
لكنني في الحالتين
ما عرفتُ طعمَ الحزن كيف كان"

* * *

إن قصائده المثقلة بهموم الإنسان وأحزانه لا تخلو من ذلك الهمّ الشعري الذي يعتبر القصيدة الرئة التي يتنفس منها الشاعر والنافذة التي يطل منها على العالم.

يقول الشاعر محمد عفيفي مطر: "الشاعر الذي يستطيع فتح كوة من الضوء نكتشف على ضوئها وجود شجرة، أو قطعة من الحجر أو وجه إنسان أو تشققات جدار . شاعر وطني يساهم في المعركة مساهمة أكثر قوة وإنسانية من الهتافات الخالية من الفن والحرارة".

يكتب عبد الرحمن عمار قصائده الوطنية وهو في حالة غضب كما عبّر عن ذلك أكثر من مرة، في حين يكتب شعره الوجداني كالغزل والحب والحنين إلى الماضي والعلاقات الحميمة التي تربطه مع الآخرين وهو في حالة حزن، هذا الحزن الجميل هو الذي يستدرج مخيلته المعطاء فتتدفق العواطف من نفس إنسانية تأبى البقاء في حالة عزلة أو انزواء فتشاطر الآخر: الحبيبة الزوجة، أو الصديق هموم النفس ومعاناة الذات الإنسانية.

احتلت الأسرة مكاناً مميزاً في أعمال الشاعر وتوزعت قصائده "الأسروية" على أكثر من ديوان فكتب قصائد عن الجد والأب والأم والأخ والأحفاد وهذا مؤشر بارز على اللحمة العائلية المتماسكة في الأسر الشرقية عموماً التي لا تزال بعيدة عن المناخات التي عمت المدن الكبرى والبلدان الصناعية المتقدمة التي سيطرة عليها قيم الاستهلاك والمنفعة الفردية وضيق الوقت وعصر السرعة ما ساهم في تفكك البنى الأسروية.

لكن مَنْ احتل صدارة الاهتمام في الشعر الوجداني للشاعر هو الزوجة التي شاركته هموم الحياة وتعب الأيام فخصها بأكثر من قصيدة ذات طابع وجداني اقترب كثيراً من تخوم الصوفية في تجلياته الروحانية وهو يتحدث عن الحب.

في ديوان: "ولم تأتِ القصيدة" يتصدر الصفحة الأولى منه قول مأثور للشاعر الصوفي المعروف: السري السَقَطي يقول فيه: "لا تتم المحبة بين اثنين حتى يقول أحدهما للآخر: يا.. أنا"

في حين يقول عبد الرحمن عمار في إحدى مقابلاته الصحفية: "المرأة رمز الحنان والخصوبة والملاذ وهي تشكل مع الرجل حالة من التوحد الروحي والوجد الصوفي"

أما قصيدة: "آمنة" التي تصدرت الديوان بمقطع مستقى من إحدى الأساطير: إن الله عندما خلق الخلق جاء الإنسان على هيئة متكاملة أي أنه كان ذكراً وأنثى في جسد واحد. ولأمر ما غضب الله على ذلك الإنسان. فشطره شطرين: ذكراً وأنثى وقال لهما: اسعيا في الأرض، وليبحث كل واحد منكما عن نصفه الآخر".

وقصيدة "آمنة"

هي عملية بحث مستمرة ومتبادلة بين هذين الشطرين كل منهما عن الآخر جسداً وروحاً، إضافة إلى اعتراف صريح من الرجل بقيمة المرأة ومكانتها السامية في هذا الكون حيث توّجها أميرة على العالم كله لما لها من فضل ليس عليه فحسب بل على العالم لأنها ملاذه مختتماً القصيدة بتساؤلات تعكس لهفة الإنسان المشطور إلى نصفه الآخر حتى تكتمل كينونته وسعادته الأبدية:

فمتى نختزل الأرق المزمن

في البال

متى تغتربُ الغُربة عنا

ومتى تلتئمُ الروحُ

مع الروح

ولا تنفصلان.!؟

* * *

هناك شعراء تميز شعرهم بقيمته الفنية العالية، لكن شهرتهم الإعلامية لم تكن واسعة لأسباب نعرفها جميعاً، خاصة أننا نعيش في عصر امتهنت فيه بعض الجهات والمحطات والمدارس الإعلامية "فن" صناعة النجوم ليس في عالم الغناء والتمثيل فحسب، بل وصلت إلى عالم الإبداع الأدبي أيضاً، وصناعة النجوم ظاهرة لها معاييرها الخاصة وأساليبها التي لا تنطبق على عبد الرحمن عمار الذي أمضى أربعين عاماً يعمل ضمن وسائل الإعلام، لكنه بقي على مسافة معينة منها أو بقيت هي على مسافة معينة منه لأنه "رفض أن يصبح نجماً على مقاسها، فبقي محافظاً على "نجوميته" الشعبية المتواضعة المنسجمة مع ذاته ومع تربيته ونشأته، وبالتالي لم يستطع البريق الإعلامي أن يسرقه من عالم الإبداع، فظل وفياً وأميناً لرسالته التي كثفها في القصيدة وأعطاها بعداً جمالياً وفنياً محصناً ضد كل أنواع المغريات.

■■■

صـدر تحت الطبع

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

د.عبد الله أبو هيف

سلسلة أدباء .... مكرمون

نظرية الحِجاج

إ.د.نعمان بوقرة- الجزائر

1 ـ توطئة:

تندرج هذه الدراسة في سياق الكشف عن خصائص البنية الخطابية للحجاج من منظور ثلة من الدارسين الذين عنوا بتوصيف الحجاج كعملية لسانية عقلية متعددة الأغراض والأنساق، مع تبيان أنواع الحجج، وكيفية بنائها وترتيبه لتحقيق الترابط النصي، وتفسير بياناتها؛ والفرق بين الحجاج السليم والمغالط، وهذا قصد تحقيق أغراض المحاجج في المجادلة أو المحاورة أو المناظرة أو الخطبة أو أي نمط لساني يعتمد على الحجاج طلباً للإقناع أو التأثير في الآخر، ولعل التصور التالي يعكس هذا المبتغى:

مقدمة وتعريف

تطلق لفظة حجاج ومحاججة Argumentationعند بريلمان وتيتيكاه على العلم وموضوعه، ومؤداها درس تقنيات الخطاب التي تؤدي بالذهن إلى التسليم بما يعرض عليه من أطروحات، أو أن تزيد في درجة التسليم 1 وربما كانت وظيفته محاولة جعل العقل يذعن لما يطرح عليه من أفكار، أو يزيد في درجة ذلك الإذعان إلى درجة تبعث على العمل المطلوب 2، على أن الحجاج مثلما أنه ليس موضوعياً محضاً فإنه ليس ذاتياً محضاً؛ ذلك أن من مقوماته حرية الاختيار على أساس عقلي، وعلى صعيد آخر يمكن القول بأن الحجاج في ارتباطه بالمتلقي يؤدي إلى حصول عمل ما أو الإعداد له، ومن ثمّ سيكون فحص الخطابات الحجاجية المختلفة بحثاً في صميم الأفعال الكلامية وأغراضها السياقية، وعلاقة الترابط بين الأقوال والتي تنتمي إلى البنية اللغوية الحجاجية 3، وسيكون الحجاج مؤطراً بالخاصية اللسانية الشكلية، وليس بالمحتوى الخبري للقول الذي يربط القول بالمقام، ولما كان الأمر كذلك فإن تركيز التداولية ينصب على العلاقات الترابطية بين أجزاء الخطاب والأدوات اللسانية المحققة له، ومن خصائص الخطاب الحجاجي الذي يميزه عن البرهان أو الاستنتاج إمكان النقض أو الدحض مما يجعل من إمكانية التسليم بالمقدمة المعطاة أمراً نسبياً بالنسبة إلى المخاطب. وتتصدر المحاججة

كوظيفة لسانية قائمة الوظائف اللغوية بالرغم من عدم إشارة الدارسين الذين تناولوا موضوع وظيفة اللغة إليها كبوهار وجاكبسون وغيرهما.. الخ.

الحجاج والبلاغة

جعل أرسطو (ت 322 ق م) السؤال تابعاً للجدل ووجها من وجوهه المتعددة، كما أنه الإمكانية الوحيدة التي تضفي سمة الفعل (lacte) على التفكير، وهذا ما يعرف في التفكير الفلسفي بـ (الفعل التفكيري) lacte depencer 5، والذي يقوم على ثلاث علاقات أساسية هي: الإيتوس والباتوس واللوغوس.

إن مفهوم الحجاج متصل بتحديد طبيعة الكلام في وظيفته التساؤلية le questionnement، ذلك أن المساءلة من حيث هي عملية فكرية مؤسسة على سؤال وجواب تستدعي نقاشاً يولد حجاجاً، ويبدو أن المحاججة موجودة بالقوة في التداول اللغوي، إذ لا يخلو خطاب منها سواء كان شفوياً أم كتابياً، وربما قدم الحجاج على مظهرين لغويين أحدهما مصرح به وهو السؤال، وثانيهما ضمني تعبر عنه الإمكانات المقترحة كإجابات قابلة للاستبدال فيما بينها 6، وتأخذ هذه الإجابات شكلاً تعبيرياً مميزاً له، وقعه وأثره البلاغي على السامع، فقد ترد الإجابة في شكل صورة مجازية لها وقعها على المتلقي، وهنا يحدث التقاطع بين البلاغة والحجاج، فلو أخذنا قول النابغة:

أنت شمس والملوك كواكب

فإننا سنواجه مشكلة مطابقة الملفوظ للواقع في الحقيقة، وعندها يتساءل المخاطب عن قصد المتكلم، وسبب اقتران الممدوح بالشمس والملوك بالكواكب؟ ويعزى هذا التساؤل إلى الاختلاف القائم بين المسند والمسند إليه، ولا يكون الحل إلا في الجواب المفسر للتماهي البلاغي بين الطرفين في ظل استتار الطرف الثالث الذي يمثله وجه الشبه بين المشبه والمشبه به، والذي يمثل وحدة معجمية صغرى تظهر في الحقل الدلالي للممدوح، والحقل الدلالي لكل من الشمس والكوكب وهي الإضاءة، وهذه الوحدة تلعب دوراً أساساً في إقامة الترابط والانسجام الدلالي في التركيب اللغوي. هذا وأوضح بريلمان في كتابه البلاغة الجديدة أن نقطة التقاطع بين البلاغة القديمة ونظرية المحاججة إنما هي المستمع.

الحجاج الخاطئ:

يبنى هذا النوع على المغالطة في تقديم الحجة، ويعبر عنه باللغة الفرنسية بمصطلح (Paralogisme) المتكون من جزأين هما para ونعني به خاطئ و logisme بمعنى الحجة، وربما أضاف بعضهم صفة النية الحسنة لهذا النوع؛ ليتميز في التفكير الفلسفي عن مصطلح sophisme 8.

إن الحجاج الخاطئ يقدم على المقايسة الواهمة، كما تسبب في حدوثه عيوب بنويه أثناء تأسيس المحاججة كالمصادرة على المطلوب، أو الأخطاء الناجمة عن تعدد الأسئلة؛ وربما أمكننا التمثيل للمغالطة الحجاجية بقولنا: إن إسرائيل دولة نووية وقوة عسكرية فهي إذن على حق، إذ يشمل هذا النوع من المغالطة الحجاج بالسلطة.

ومن أنواع الحجاج الخاطئ أيضاً المغالطة المنطقية؛ ونزعم التمثيل لها بمناظرة الشاعر العباسي "أبي العتاهية" لثمامة بين الأشرس 9، والمغالطة العلمية التي تشخص في تناقض أقوال المتكلم وأفعاله، وربما مثلنا لها في النص القرآني بقوله تعالى: ﴿ أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم﴾ (البقرة /44)، وأما الحجاج المبني على التناقض الإثباتي فتبينه الآية من سورة مريم ﴿إني نذرت للرحمن صوماً فلن أكلم اليوم إنسيا﴾، (مريم

/19) فقد ذهب بعض المفسرين إلى أنها لم تنذر في الحال بل صبرت حتّى أتاها القوم فذكرت لهم كونها نذرت، فيكون هذا منها تناقضاً فقد تكلمت من حيث نذرت عدم الكلام، بينما ذهب آخرون إلى إمساكها واكتفائها بالإيماء وبالرأس، ومن أدوات الحجاج اعتماد التهديد والترهيب كأسلوب للإقناع الخطابي في النصوص الدينية والسياسية، ويمكن أن نجد لهذا النوع من الإقناع الذي ينحو منحى استسلامياً أمثلة متعددة في الخطابة العربية كخطبة زياد بن أبيه لأهل البصرة، وخطبة الحجاج لأهل العراق، وخطبة زيد بن المقنع العذري الذي سعى في ضمان ولاية العهد إلى يزيد بن معاوية، فخطب في حضرة معاوية (ض) قائلاً:

—— " ——

"هذا أمر أمير المؤمنين وأشار إلى معاوية، فإن هلك.. وأشار إلى ولده يزيد فان أبيتم فهذا.. وأشار إلى سيفه 10.

—— " ——

هذا ويمكن الحديث على أنواع أخرى للحجج منها:

1- **حجة التبرير** largument de gaspillage، وأداتها "بما أن".

2- **حجة الاتجاه** direction ، وغرضها التحذير من انتشار شيء ما.

3- **الحجة التواجدية**، تبنى على علاقة الشخص بعمله، ويمكن أن نمثل لها بقوله (ص):

"من حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه" إذ يكن أن نقول بأن المتعلم كشخص في جوهره ليس فضولياً، وعمل ترك ما لا يعنيه من تجليات حسن الإسلام.

4- **الججة الرمزية**: للرمز قوة تأثيرية في الذين يقرون بوجود علاقة بين الرامز والمرموز إليه كدلالة العلم في نسبته إلى وطن معين، والهلال بالنسبة إلى حضارة الإسلام، والصليب بالنسبة إلى المسيحية، والميزان إلى العدالة.

5- **المثل**: إنّ الغاية من اعتماده حجاجياً هو التأسيس للقاعدة، والبرهنة على صحتها.

6- **الاستشهاد**: غايته توضيح القاعدة، وتكثيف حضور الأفكار في الذهن، وربما كان الاستشهاد أداة لتحويل القاعدة من طبيعة مجردة إلى أخرى محسوسة، ولعل القرآن الكريم فيما يقدم لنا من أمثلة حجاجية أهم مصدر لهذه الأشكال الحجاجية، على أن العناية بالاستشهاد القائم على التمثيل مقيد بجملة من القيود لعل أهمها؛ عدم إطنابه.

أمّا الطريقة الانفصالية فتقوم على وجود وحدة ومفهوم واحد بين العناصر الحجاجية وإنما فصل بينها لغاية حجاجية، وللسائل أن يسأل عن طريقة الفصل بين الأقوال في الخطاب وعلى هذا ستكون الصورة المجازية بخاصة، والصور البلاغية بعامة في الخطاب أداة مهمة لتحقيق الغرض الحجاجي فيه، وكما اقترنت الحاجة بالإغراب وأسلوب الإشارة فإن الخطاب الحجاجي غالباً ما يشكل في جنس الخطبة التي تكرس مبدأ المفاوضة بين المتكلم والسامعين12.

نظرية السلالم الحجاجية 13:

تطرح هذه النظرية تصوراً لعمل المحاججة من حيث هو تلازم بين قول الحجة ونتيجتها، لكن قول الحجة والنتيجة في تلازمها تعكس تعدداً للحجة في مقابل النتيجة الواحدة على أن هناك تفاوتا من حيث القوة فيما يخص بناء هذه الحجج،

كما أن الحجج قد تنتمي إلى قسم واحد كقولنا: الطالب مجتهد (ن) فقد نجح في المسابقة بامتياز (ق1) وتحصل على جائزة الجامعة (ق2).

أهمية نظرية السلالم الحجاجية:

إن مفهوم السلم الحجاجي في الخطاب من حيث تركيزه على مبدأ التدرج في توجيه الحجج بين أن المحاجة اللغوية لا ترتبط بالمحتوى وإحالة هذا المحتوى على مرجع محدد بل هي رهينة القوة والضعف الذي ينفي عنها الخضوع لمنطق الصدق والكذب، ومما تجدر الإشارة إليه أن المتكلمين يختلفون في بناء منظومة السلالم إذ أنها متسمة بالخصوصية والذاتية، فالبعض يلخص موقف خصومه، والبعض الآخر يدمجه في برهانه ويتبناه مؤقتاً.

الربط الحجاجي:

يميز محللو الخطاب الحجاجي بين نوعين من الأدوات اللسانية التي تحقق الوظيفة الحجاجية والترابط داخل النص الحجاجي؟ فأما النوع الأول فتمثله عناصر نحوية في طبيعتها مثل الواو والفاء ولكن وإذن..، وأما الثاني فتمثله جملة من الأساليب المتضمنة داخل الملفوظ الحجاجي كالنفي والحصر، ويلحق بها عوامل حجاجية ذات وظيفة محددة دلالياً مثل: "تقريباً" و"على الأقل" و"منذ" "قصا" "وأبدا" وغيرها.

إنّ المحاججة موجودة في كل مكان في حواراتنا اليومية ومرافعات المحامين وخطب الساسة ودروس المعلمين ومناقشة الرسائل العلمية بشتى أشكالها، ومن هنا ركز الباحثون جهودهم في تأسيس نظرية تصف أدواته وتقنياته وأغراضه وتحليل بنيته ببناء نحو خاص بالخطاب الحجاجي ينطلق من مبادئ التداولية ونظرية الفعل الكلامي، وهذا ما حاولت الدراسة إبرازه.

***

الهوامش:

1-perelman et Tytica, traite de l argumentation, p.05.

2-Ibid, p682.

3-شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ضمن أعمال مخبر البلاغة والحجاج، جامعة منوبة، تونس، ص 352.

4-Moechler, argumantation et conversation, 1986, p5.

5-Meyer . questions de rhetorique? p 22-23.

6-محمد علي القارصي، البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لمشال ميار، ضمن فرقة البلاغة والحجاج، منشورات جامعة منوبة، ص 395. وانظر محمد يحياتن، نظريات المحاجة، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 11، 1997، ص 280.

7-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 80 وما بعدها.

8-محمد النويري، الأساليب المغلطية مدخلاً في نقد الحجاج، ص 406.

9-الأصفهاني، الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، 6/5.

10-ابن الأثير، الكامل في التاريخ، دار صادر، بيروت، 1965، 3/508

11-perelman et Tytica, traite de l argumentaion, p 501 -527.

12- perelman et Tytica, traite de l argumentaion, p562.

13-شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة، ص 363 – 364.

■■■

صـدرصـدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

الاختراق الصهيوني للعراق

دراسة

د.خالد...

النـاشف

السرد النسوي
في الأدب الجزائري المعاصر

د.صالح مفقودة- الجزائر

تمهيد :

ما تزال "الكتابة النسوية" أو "الأدب النسوي" مصطلحاً غير ثابت ولا مستقر بما يثيره من اعتراضات، وما يسجل حوله من تحفظات، وقد توقفت عنده الناقدة العربية خالدة سعيد ـ بعمق ـ في كتابها: المرأة، التحرر، الإبداع؛ ترى أن هذا المصطلح (شديد العمومية وشديد الغموض، وهو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق... وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساساً إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم، فإن هذه التسمية، على العكس، تبدأ بتغييب الدقة، وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكماً بالهامشية مقابل مركزية مفترضة)(1). هي مركزية الأدب الذكوري، أو ذلك المقابل لما يراد تسميته بالكتابة النسوية أو الأدب النسوي.

وهكذا يتجلى النفور من هذا المصطلح بسبب غموضه، وما ينضح به من شك وارتياب؛ تقول الأديبة لطيفة الزيات: (رفضت إدراج كتاباتي الإبداعية في باب الأدب النسائي، ودأبت على القول أدب أو لا أدب، فنّ أو لا فنّ؟ وما من أدب رجالي وآخر نسوي، ومر الزمن وكان أن نضجت وتعلمت أن الإقرار بالنديّة بين الرجل والمرأة يتضمن إقراراً بالاختلاف وأن تمييع نقاط الاختلاف لا يعني بالضرورة تفضيلا لجانب على الآخر، ولا تمييزا فنياً لجانب على الآخر)(2).

ومن هنا نقف على ضفاف الإشكالية التي يطرحها المصطلح، إشكالية مجتمع يقبل المرأة ويرفضها، وفي رفضه ينكر عليها ذاتيتها وتفردها واختلافها، الأمر الذي يؤثر في مكانة المرأة لصالح تثبيت مكانة الرجل. وواضح ما في هذا الموقف من التناقض والازدواجية والتعارض مع منطق يفترض التساوي في الواجبات، ويغض الطرف عن الحقوق. والحال إن أهم حقوق المرأة هو التعبير عن ذاتها وحقها في بلورة رؤيتها لذاتها عبر الإبداع(3).

ولكن كيف لنا أن نثبت وجود أدب نسائي؟ وقبل ذلك علينا أن نلقي السؤال: ما هو الأدب

النسائي، وهل هناك سمات تميزه عن الإبداع الذكوري؟ وهل يمكن لهذا الإبداع أن يحتل مكانة مساوية للإبداع الذكوري؟ أو على الأقل يقوم بخلخلة مركزية هذا الإبداع؟.

وعلى ذلك فإن وجود تعريف للأدب النسائي يعدّ مخاطرة، ولا يعني هذا أن نولي وجهنا عن مسألة وضع الأدب النسائي ومرجعيته، ومن ثمّ فإن العديد من الناقدات اللائي تعرضن للتعريف ينطلقن من التوافق مع رؤية المجتمع للمرأة التي تعتمد تقويض ثنائية أنثوي / ذكوري، أي خلخلة بنية الفكر السائد والمسيطر (4).

ولعل ما يعزز هذه النزعة يتمثل في ما تتضمنه تجربة المرأة من حياة فكرية وانفعالية متميزة من تلك التي يعايشها الرجل، بصفته ذكراً في مجتمع يتأسس على مركزية هي الذكورة، والهيمنة الذكورية، وذلك لسبب جوهري هو أن النساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهمّ أو غير مهمّ(5).

على أنه . رغم هذا الاختلاف في النظر إلى الأمور . فإنه لا يؤثر في جوهر الكتابة، ولا يمس حقيقة التجربة سواء التي تكتبها المرأة أو تلك التي يجسدها الرجل، فالأدب هو الأدب كيف كان؛ بمعنى أنه ما يؤدب النفس والروح من خلال النُّبل والفضيلة والجمال، فتسمو الذات على ذاتها، وتسبح في فضاءات من الإبداع والتميز . وإن كان للأدب الذي يتوجه للمرأة من ملامح إلا أنه في النهاية يصب في بوتقة الإنجاز والإبداع، وينصهر هذا بذاك ليشكل الطوفان هرماً إبداعياً يصعب تفكيكه وفصله، والأصح أن نقول هذه الرواية تعنى بشؤون نسوية أو أمور رجالية أو هذه القصة أو هذه القصة أو هذه المقالة، وهكذا...(6).

ومن هذا المنزع وجد مصطلح "الأدب النسائي"، أو النقد النسائي، طريقه إلى التجسّد، حيث بعد ثورة الشباب في فرنسا . وهي ثورة ثقافية تقدمية سنة 1968 بدأت مصطلحات "الأدب النسائي" و"النقد النسائي" تنتشر بسرعة في الحركة النقدية الحديثة، وهي تعنى بالإجابة عن أسئلة تتصل كلها بوضع المرأة الاجتماعية والأدب، ودورها الإنساني، وقيمة ما تكتبه مبدعة أو ناقدة، ومن هذه الأسئلة على وجه التحديد: هل صورة المرأة صورة ملائمة في الأدب الذي يكتبه الرجال؟ وهل ثمة صلة بين القهر الاجتماعي الذي تعانيه المرأة ونوعها (أي كونها امرأة)؟

— " —

ولماذا يندر وجود كاتبات في تاريخ الأدب؟ وإذا كان ما قاله "رونالد بارت" في تعريف الأدب، من أنه يتجه إلى الخشونة . ليس أدباً، وهل لأدب المرأة ميزة خاصة فيما يتصل بتقاليد الكتابة"(7).

— " —

وهي أسئلة لم تتوقف، ولا أظنها تتوقف عن قريب حتى يستتبّ الأمر لهذا النوع من الكتابة، فيفرض نفسه على أرضية الواقع، أو يتبين كونه كتابة إبداعية لا تختلف عن أي كتابة بغضّ النظر عن جنس كاتبها.

ومنذ السبعينات . من القرن الماضي . صدرت صحف للأدب النسائي وكوّنت دور نشر "نسائية" في كل من "أمريكا" و"إنجلترا" و"فرنسا" و"ألمانيا" و"البرتغال" و"هولندا" و"الدانمارك"، وحتى في "تايوان"، ومعظم الكتابات "النسائية" تحمل طابعاً يسارياً تقدمياً، وهي تميل إلى توحيد هويتها مع الحركات الجديدة في المجال النقدي "كالبنيوية" و"ما بعد البنيوية" و"الحداثة" و"ما بعد الحداثة" و"الماركسية الجديدة"(8).

وإذا كان لنا أن نبحث عن جذور هذا النوع من الكتابة في الأدب العربي الحديث، فإننا نستنير بشهادة الدكتور محمد الربيعي في هذا

الشـأن حيـث يقـول: "وأودّ أن أذكـر أننـي فـي منتصف الستينات تقدمت برسالتي للدكتوراه إلى جامعة لندن عن أدب المرأة في مصر الحديثة، واقتضى عملي التحدّث إلى مجموعة كبيرة جداً من الكاتبات والناقدات . معظمهن لا زلن على قيد الحياة . ولم يكن الاتجاه "النسائي" في الأدب والنقد قد شاع في العالم شيوعه في هذه الأيام. وأذكر أنهن جميعاً . وبدون استثناء . تمسّكن بأنه لا يوجد شيء اسمه "أدب نسائي"، وشيء اسمه "أدب رجالي"، وإنما يوجد "أدب" ويوجد "نقد"، وأعتقد أنهن كن يحتمين في ذلك بحائط الأدب العام والنقد العام، الذي كان ولا يزال "رجالياً" في عالمنا العربي. ولست أدري ما الذي يمكن أن تقوله الكاتبات الناقدات لدينا الآن، بعد أن ظهر للعالم كله أن هناك "أدباً نسائياً" و"نقداً نسائياً"(9).

وهو تساؤل سوف ترد الإجابة عنه من لدن الكاتبات فيما سيلي من البحث.

هل هناك أدب نسوي قبالة أدب ذكوري؟

إن طرح هذا السؤال يطرح الإشكالية التي كثيراً ما تقف إرادة التحديد أمامها حائرة. كيف يمكن لفعل الكتابة أن يحدد العلاقة بين المرأة ونتيجة الفعل؟

كيف تحضر المرأة وتغيب في زمن الكتابة باعتبارها حقلاً حكراً على الرجل؟ هل غياب اسم المرأة أو ندرته كاسم كاتب في التبادل الرمزي السائد، يعني أن الكتابة شيء مستعص أو غريب عن مجال جسد المرأة، وما هي طبيعة التوتر الذي يمكن أن توحي به واو العلاقة بين المرأة والكتابة؟(10).

إن أسئلة كهذه بقدر ما تحضر في الواقع، لا تخلو من محاكمة لهذا الواقع أو التاريخ، وبقدر ما ترمي إليه من رد اعتبار للمرأة، فإنها أيضاً لا تحلّها كلّية من المسؤولية؛ فمسؤولية الغياب . على الأقل . في الماضي.

—— ،، ——

إن هدف هذا البحث هو محاولة صياغة المرأة والكتابة في أشكالها وتعبيراتها المختلفة على اعتبار أن هذه العلاقة لا تقتصر فقط على حضور المرأة كعنصر فاعل في حقل الكتابة في شكلها المخطوط المادي، بل ترنو هذه المحاولة إلى الحديث عن المرأة في تمفصلاتها مع مسألة الجسد والحقيقة والرغبة والذكر.. وفعل الكتابة كامتداد وجودي ينجلي في الورق المكتوب كما يمكنه أن ينطبع على جسد أنثوي بالغ الشاعرية والإغراء(11).

—— ،، ——

إن الكتابة عن المرأة أو بالأحرى عن أدب المرأة هو (خلخلة مجموعة من البديهيات المترسخة في العقول والنفوس عبر الزمن والتاريخ.. أو التي بدأت تترسّخ لدى بعض الناس من خلال صياغات خطابية تنطق بالانفصال عن الهيمنة الذكورية والتحرر العظيم من اللامساواة والتدجين. وهذه الخلخلة تنطلق من اعتبارات أن كل لغة يمكنها ألا تتوقف عن إفراز أضدادها. وكل خطاب . سواء كان موضوعه التحرر أو الهيمنة . لا يكف عن إنتاج نقائضه. لهذا نعتبر أن خطاب تحرر المرأة، سواء صدر من المرأة أو الرجل يتعين التعامل معه باحتراس شديد(12). مع معرفة أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسي في قمع المرأة).

وإذا تقبلنا فكرة "فوكو" التي ترى أن ما هو "صواب" يعتمد على من يهيمن على الخطاب، فمن المعقول أن نسلم بأن سيادة خطاب الرجل أوقع المرأة في فخ (حقيقة) الذكر. وطبيعي . من هذا المنظور . أن تصارع الكاتبات هيمنة الرجال على اللغة بدل مجرد الانكسار في قوقعة الخطاب الأنثوي(13).

إن المرأة تلغي هذا من مجال الكتابة لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار. وهذه البديهية تؤكدها كل النصوص، وتثبتها الوثائق والرموز. من هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتب من طرف الرجل. إنه نظام موضوع ومؤطر حسب استراتيجية ذكورية معلومة. ومساهمة المرأة في هذا النظام، من خلال فعل الكتابة لا يمكنه أن يتم إلا بعد تقديم تضحيات لا حصر لها بحيث تعرف مسبقاً أن هذه التضحيات هي قدرها كالموت أو المرض أو الدورة الشهرية(14).

إن النظام الرمزي الذكوري السائد حين يسمح بإعلان كتابة المرأة لا ينطلق في ذلك من تقدير معين لقيمة ما تكتب وما تنتج بقدر ما يسعى إلى توريطها وإبرازها ككتابة ضعيفة لا تستطيع بها الالتحاق بمستوى كتابة الرجل وأن يعمل على إشعارها بأنها ناقصة، لا تبدع إذا كتبت، وبالتالي يغدو النظام الذكوري فخّاً لا حدود في إمكانية تسهيل الانتقال من إبداع المرأة(15). هذا في حال افتراض أن ما تكتبه المرأة أو ما ستكتبه هو كذلك يحمل سمات النقص وشارات الابتذال، وهو أيضاً ما لا يخلو منه الأدب الذكوري، هذا الذكر الذي يكابر ويسعى من خلال تسييج حرية المرأة، إلى فرض كتابته ككتابة عبقرية مطلقة، يستحيل أن تضاهيها كتابة المرأة. هنا يتوجب الإشارة إلى أن الأمر لا يتوجه للكتابة كأدب، ولكنه يتعلق بصراع قوى وبمسألة حرية. فالرغبة في اكتساح حرية كلية تستدعي إلغاء حرية الآخرين، على اعتبار أن الآخرين يشكلون عوائق تصطدم بها هذه الرغبة في الحرية الكيانية.

—— ،، ——

وهكذا، فبالنسبة للذكر تأكيده على اختلافه الجوهري مع المرأة يعني تأكيده على وعي في حالة قوة، شبه رباني، تأكيده على جوهر(16).

—— ،، ——

ومن ثم تعتمد الكتابة النسوية النظرة التعددية للإطاحة بسلطة المؤلف المطلقة باعتباره ذاتاً كلية الحضور ومهيمنة في العمل الأدبي، يصدر عنها الخطاب ويحيل إلى المعنى الكامن في "اللوجوس" أو العقل المنشئ وهو المؤلف في هذه الحالة، ومن ثم فإن سلطة المؤلف تكون مطلقة ونهائية، وتمثل هذه السلطة النظام الأبوي الذي يحتل الرجل . تماماً كالمؤلف . قمته، على حين يبقى القارئ . المرأة في موقع أدنى، تترك له / لها دور التلقي السلبي(17).

وفي مقابل هذه النظرة التي تثبت رؤيا نهائية للعالم تقترن فيها الإيجابية بالذكورة، أو بالمؤلف المهيمن، كما تقترن السلبية بالأنوثة، أو بدور المتلقي السلبي، تطرح الكاتبات مفهوماً آخر للعالم . النص. ويقوم هذا المفهوم على تحدّي سلطة المؤلف عن طريق توزيع المنظور القصصي على عدد من الشخصيات تقدم كل منها وجهة نظر تجاه حدث بعينه. ومن ثم فإن القارئ يتلقى عدداً من وجهات النظر التي لا يدعي أحدها احتكار الحقيقة، ويجد القارئ نفسه أمام إمكانات غير محدودة لإنتاج المعنى قد تتعارض مع نوايا المؤلف لكنها تتطلب منه اشتراكاً فعّالاً في تفسير المعاني الصريحة والمعاني الضمنية وقراءة فجوات النص واختبار الفروض التي تطرحها الشخصيات ذات الخلفيات المتباينة، وهكذا يصل القارئ عن طريق المشاركة الإيجابية في إنتاج النص إلى مفهوم نسبي للحقيقة يتوزع على المناظر المتعددة التي يقدمها النص بصورة متكافئة.](18).

—— ،، ——

وهكذا يتبين من مشكلة النقد النسائي أن الرجال هم الذين يوجهونه. وإذا ما درسنا مقولبات النساء، والميل الجنسي لدى النقاد الذكور، والمساهمات المحدودة التي تقدمها النسا في التاريخ الأدبي، فإننا لن نتبين ما شعرت به النساء وعانته، بل مجرد ما اعتقد الرجال أنه وضع للنساء(19).

—— ،، ——

وهي النظرة التي يمكن اعتبارها مشكلة سياسية وصلتها الحركة النسائي الحديثة. وقد عبرت عنها الكاتبة "كيت ميلليت" Kate Millett في كتابها "السياسات الجنسية" (1970) حيث استخدمت مصطلح النظام الأبوي (دور الأب) لوصف سبب قمع النساء، قاصدة بذلك إلى أن النظام الأبوي يخضع الأنثى إلى الذكر، أو يعامل الأنثى بوصفها أدنى من الذكر، على نحو تتم معه ممارسة القوة. بكيفية مباشرة أو غير مباشرة ت للحجر على النساء في الحياة المنزلية والأسرية(20).

وتهاجم (ميلليت) وغيرها من ممثلي الحركة النسائية علماء الاجتماع، الذين يتناولون الصفات "الأنثوية" المكتسبة ثقافياً (كالسلبية وغيرها) بوصفها صفات طبيعية، وتعترف أن النساء لا يختلفن عن الرجال في الإبقاء على هذه الاتجاهات في المجالات النسائية، والأيديولوجيا العائلية، وترى أن أدوار "الجنس" المؤبدة في المجتمع قمعية، والخروج على هذه الأدوار من حيث العلاقة غير المتكافئة بين السيطرة والتبعية هو ما تسميه (ميلليت) "السياسات الجنسية"(21).

أسسه الفلسفية:

الملاحظ أن النظرية في المؤسسات الأكاديمية غالباً ما تكون ذكورية، بل عدائية، فهي الطليعة الصلبة المثقفة للدراسات الأدبية، وفضائل الرجال في الصرامة واقتحام الأغراض وثورة الطموح تجد مأواها في "النظرية" أكثر مما تجده في الفن الرقيق للتأويل النقدي(22).

ولقد فضحت الناقدات النسوية الموضوعية الماكرة للعلم الذكوري؛ فنظريات فرويد، تمثيلاً تعرضت للتقويض بسبب نزعتها الجنسية السمحة، بافتراضها أن الجنسية النسوية يشكلها حسدها للذكر على العضو الذكري(23).

والكثير من النقد النسوي يرغب في الإفلات من "الثواب والمحددات" النظرية ويود أن يطور خطاباً نسوياً لا يمكن إقرانه مفهومياً، بالانتماء إلى الموروث النظري المعروف (وربما بالتالي الذي أنتجه الذكور).

ومع ذلك فقد انجذبت الناقدات النسويات إلى أنماط النظريات ما بعد البنيوية عند "لاكان" و"ديريدا"، ربما لأنهما يرفضان، في الحقيقة، أن يثبتا وجود سلطة ذكورية على الحقيقة(24).

ونظريات التحليل النفسي عن النزعات الغريزية تحديداً، كانت ذات فائدة للناقدات النسويات اللواتي حاولن أن يكشفن عن المقاومة التدميرية التي لا شكل لها عند بعض الكاتبات والناقدات من النسوة للقيم الأدبية التي يهيمن عليها الرجل، برغم أن بعض النسويات لم يمتنعن من استثارة الاستراتيجيات الممكنة للمقاومة الذكورية دون تنظير موسّع(25).

لقد وضعت (سيمون دي بوفوار) في كتابها (الجنس الآخر) (1949) وبوضوح بالغ القضايا الأساسية في النقد النسوي المعاصر. حين تحاول امرأة أن تعرِّف بنفسها فإنها تبدأ بالقول: "إنني امرأة" وما من رجل يفعل ذلك. إن هذه الواقعة تكشف "غياب التماثل" بين مصطلحي "المذكر" و"المؤنث". فالرجل هو الذي يمثِّل الإنسان وليس المرأة، ويعود هذا الانحياز في أصله إلى "العهد القديم" فبتشتت النساء بين الرجال، لم تمتلك النساء تاريخاً منفصلاً، ولا سيادة طبيعية. لم

يتّحـدن مثلمـا فعلـت الجماعـات المضـطهدة الأخـرى، ووسـمت المـرأة بالعلاقـة المنكفئـة مـع الرجـل، فهـو "الواحـد" وهـي "الآخـر". وضـمنت هيمنـة الرجال مناخاً أيديولوجيا من الإذعان: لقد قاتـل المشـرّعون، والرهبـان، والفلاسـفة، والكتّـاب، والعلمـاء لكـي يوضـحوا أن الموقـع الثـاني للمـرأة اختارتـه السماء، وباركتـه الأرض(26).

وتوثّق (دي بوفوار) موضـوع جدلها باطلاع واسـع؛ لقد جعلت المـرأة كائنـاً ناقصـاً، وتضـاعف اضـطهادها باعتقـاد الرجـال أن النسـاء ناقصـات بالطبيعـة. ولا تحظـى فكـرة "المسـاواة" المجـردة إلا بـالولاء الشفاهي، أما متطلبات المساواة الحقيقيـة، فإنهـا تقـاوم فـي العـادة، فالنسـاء أنفسـهن، ولـيس الرجـل المتعـاطفون معهـن، فـي أفضـل المواقـف لتقدير الإمكانات الوجودية الأصلية للرجولة(27).

مقاصده وأهدافه:

"الكتابـة نظـرة للعـالم وطريقـة حضـور فيه"(28) واختيار المرأة للكتابة يعني رغبتها في أن تكـون، وأن توجـد، وتحضـر بالفعـل وبـالقوة. وتحقق ما يمكن اعتباره تجاوزاً لوضعها الحالي، "وهكذا تصبح الكتابة نوعاً من الخلاص، ويصبح الاسـتمرار فيهـا، رغـم مـا يتضـمنه مـن عـذاب وضـنىً نوعـاً مـن توسيع دائـرة الخـلاص. وهكـذا أيضـاً تشـرّع الكتابـة لنفسـها، تجـد كـل مبـررات وجودها وتنهض"(29).

إنه وضع المرأة وواقع الكتابة؛ ففي عالم غريب وحاضر غريب ومستقبل يبدو غريباً لم تجد المرأة لنفسها موطئ قدم إلا بالكتابة، ترتاد لغة الغرابة لتدرأ الصدأ عن اللغة حاملة كآبتها التي لا تنفتح إلا في غابة الكتابة، حيث (يقوم العمل الفني بتخفيف توتر النفس البشرية العميقة)(30).

ورغم أن الكتابة لا تشفي، بل تصون... فإن الكتابـة هـي آليـة دفـاع بـلا ريـب، فـي أتـم الكمـال أكثر من غيرها، لكنها ليست أكثر فاعلية(31).

ورغم ذلك ففيها . أي الكتابة . وحدها يجد الفنـان "متنفّسـاً" لأوجاعـه الداخليـة التـي يعيشـها بشكل عميق كما في حال أغلبية الناس(32).

إن كـل كاتـب أدبـي إنمـا يكتـب ليخلـق تعويضاً عن غربته، أو علالة لما يكابد من شعور بالاغتراب(33). ليس ثمة كتابة أو أدب ينشأ من فراغ أو ينبع من عدم؛ إن فعل الإبداع يكون أو يتكون نتيجة مطلب ضروري لحسم تناقض ما حتى ولو كان هذا الحسم يقتضي عنفاً معيّناً.

إن المرأة كثيراً ما تتخذ من الكتابة وسيلة لحـلّ تناقضـاتها مـع الرجـل أو الأم أو المجتمـع الـذكوري بشـكل عـام. هـي لا تكتـب مـن أجـل السيطرة على الرجل كما يفعل هو بواسطة القانون والأدب، لأنها حين تريد أن تسيطر عليه تستعمل كتابة من نوع آخر لا يفقه الرجل تفكيك رموزه بسهولة. فهي ترمي من الكتابة والكلام إلى تفجير كـل شـروخ جسـدها وتموّجاتـه. ومـع ذلـك تبقـى كتابتها بعيدة كل البعد عن رغبتها العارمة في الإحاطـة باللغـة الضـرورية لصـياغة رغبتهـا فـي الكتابـة، لمحاولـة الرد علـى القهر الوجودي العام الـذي تمارسـه علـى العلاقـات الاجتماعيـة والأخلاقية والنفسية الذكورية(34).

هـذا القهـر الـذي لا يتمثـل فـي المحظـورات التـي تواجـه المـرأة فـي الخـارج فحسـب، وإنمـا هـي (تـدرك أن بعضـها مـا يـزال فـي أعمـاق المـرأة نفسـها، وقد توارثت نوعاً من الاستخفاء والتواري، فضـلاً عـن عوامـل الخـوف المتراكمـة، وطلـب السلامة، والبعد عن مخاطر المواجهة..

وتنطلق المرأة الكاتبة في هذه الحالة من موقف مبدئي قوامه أن المرأة إنسان كامل الإرادة من حقه الاختيار وعليه تحمّل تبعة اختياره.

وانطلاقاً من هذا الموقف المبدئي تقاوم الشخصية النسائية (...) تثبيت أشكال الهوية النسائية المفروضة من الخارج. وقد تظهر هذه المقاومة في الإصرار على الكتابة برغم ما يفرض على المرأة من حصار اجتماعي ونفسي)(35).

فالكتابة. إذن، تفجير للمكبوت والمخفي، فالمرأة من خلال مختلف أشكال كتابتها الجسدية والرمزية تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن لتعلنه في حوارها . صراعها . مع الرجل، خصوصاً حين تقترن هذه الكتابة مع الحركات النسوية Féministes(36).

وفي حميّا هذا الصراع، فإن هناك نظرة تتبنّاها واحدة من دارسات علم اجتماع اللغة هي (روبين ليكوف) Robin Lakoff التي ترى أن لغة النساء أدنى بالفعل من لغة الرجال، لأنها تتضمن أنماط "ضعف" و"عدم اليقين" وتركز على "التافه" و"الطائش" و"الهازل"، وتؤكد الاستجابة الانفعالية الذاتية.

وتذهب (ليكوف) إلى أن خطاب الرجال "أقوى". ويجب أن تتبناه النساء إذا رغبن في تحقيق المساواة الاجتماعية بالرجال.

وأكثر الراديكاليات من ممثلات الحركة النسائية يرين أن المرأة تواجه عملية غسيل للمخ بواسطة هذا النمط من الأيديولوجيا الأبوية (البطريركية) التي تنتج قوالب مكرورة عن رجال أقوياء ونساء ضعيفات(37).

والواقع أننا (نصل عن طريق اللغة إلى وعي بأن هناك هوية ثابتة تفرض علينا داخل إطار النظام الرمزي، لكن الدراسات النفسية اللغوية أثبتت أن اللغة لا يمكن أن تشكل الرغبة اللاواعية تشكيلاً كاملاً. ومن هذا تظهر أهمية استنطاق اللاوعي، حيث تنهار الدفاعات العقلانية المحكمة التي يتحصّن خلفها المعنى الاجتماعي التقليدي القائم على تثبيت أشكال الهوية المفروضة بواسطة اللغة)(38).

وهناك أيضاً بعض كاتبات الحركة النسائية ممن يناصبن النزعة البيولوجية "Biologisme" العداء بواسطة إقامة صلة تربط بين "الأنثى" والعمليات التي تميل إلى تقويض سلطة خطاب "الذكر" فينظرن إلى كل ما يشجع أو يستسهل اللعب الحر للمعاني ويمنع "الانغلاق" بوصفه "أنثى" على نحو تغدو معه النزعة الجنسية الأنثوية ثورية تدميرية متغايرة الخواص "منفتحة".

هذا النهج أقل تضمناً لحظر نزعة التقوقع والقولبة، لأنه يرفض تحديد النزعة الأنثوية، ويرى أنه إذا كان هناك مبدأ أنثوي، فإنه ليس سوى البقاء خارج تعريف الذكر للأنثى(39).

ويمكن قسمة النقد النسائي على نوعين متميزين: يهتم النمط الأول بالمرأة بوصفها قارئة Woman as reader، بالمرأة من حيث هي مستهلك للأدب الذي ينتجه الرجال، وبالطريقة التي تغير فيها فرضية القارئة الأنثى إدراكنا لنص ما، تنبهنا على مغزى أنظمته الشفرية الجنسية. وهو ما يمكن تسميته بالنقد النسائي، وهو على غرار الأضرب الأخرى للنقد تحقيق مبرر تاريخياً يتفحص الافتراضات الأيديولوجية للظاهرات الأدبية. وتتضمن موضوعاته صور النساء ومقولباتهن في الأدب، الأشياء المغفلة والتصورات الخاطئة عن النساء في النقد، والانشقاقات في التاريخ الأدبي الذي يبنيه الذكور، ويهتم أيضاً باستغلال الجمهور الأنثوي والعبث به، خاصة في الثقافة الشعبية والسينما، وبتحليل المرأة . بوصفها . علامة في الأنظمة السيميائية.

أما النمط الثاني للنقد النسائي فيهتم بـ "المرأة ـ بوصفها . كاتبة"، بالمرأة من حيث هي منتج للمعنى النصي، لتاريخ الأدب الذي تنتجه النساء وموضوعاته وأنواعه وبناه، وتنطوي موضوعاته

علـى المحركـات النفسـية للإبـداع الأنثـوي، وعـالم اللغة ومسألة اللغة الأنثويـة، ومسار السيرة الأدبية الأنثويـة الفرديـة أو الجماعيـة، والتـاريخ الأدبـي، ودراسات لبعض الكتّاب والأعمال طبعاً(40).

وهنا يحسن الاستشهاد بمقال للكاتبة (هيلين سـيكو) المعنـون بــ "ضـحكة الميـدوزا" (1975) باعتبـاره تأسيسـاً لمفهـوم الكتابـة الأنثويـة حيـث تقول: "الإبداع الأنثوي لا يمكن تنظيره أو تضمينه أو تشفيره، وهذا لا يعني أنـه ليس موجوداً، ولكنه سوف يتخطى دائماً الخطاب الذي يجدد المنطق الذكوري"(41).

والملاحظ هنا أن الكاتبة "تدعو إلى الخروج من منطقة السيطرة والقمع والهيمنة الفلسفية فهي كتابة تعمل في الثغرات In Between لتعاين التفاعل بين المماثل والمغاير، وهي العملية التي من دونها لا يعيش شيء "التفاعل هنا يهدف إلى حركة مستمرة بين تبادل الذوات"(42).

وثمـة جهـود أخـرى قامـت بهـا (لوسـي أريجاري) اعتمدت على تحليل الخطاب الفلسفي الغربي؛ "ففي رسالة بعنوان: مرآة المرأة الأخرى، وتوصـلت (أريجـاري) إلـى أن المـرأة فـي هـذا الخطاب ليست إلا مرآة عاكسة للذكورية، وبذلك تحـرم المـرأة مـن حـق التمثيـل الـذاتي Self Representation أي أن الخطاب الأبوي يضع المرأة خارج التمثيل، فتصير المرأة هي الغياب والسلبية والقارة السوداء، وفي أحسن الأحوال رجل ليس كاملاً. الأمر الذي يؤدي بالمرأة إلى طريقين لا ثالث لهمـا، الأول أن تطـرح منظورهـا الـذاتي عن نفسها، وفي هذه الحالة لن يسمع صوتها إلا علـى أن ضـجة تقـع خـارج نطـاق الخطـاب الذكوري.

والثاني أن تقوم المرأة بإعادة تمثيل الدور المرسوم لها باعتبارها مقلدة ومحاكية للرجل، فيؤدي الأمر إلى وجود مشوّه لا يعبّر عن حقيقة المرأة(43).

وتوضـح (أريجـاري) موقفهـا الـذي تتبنّـاه ومقصـدها الـذي ترمـي إليـه بقولهـا: "يجـب علـى النساء أن يظهرن أنه من الممكن للجانب الأنثوي تجاوز خلخلة المنطق الذكوري"(44). وتضيف: "إن المـرأة لا يمكنهـا أن تكتـب مـن داخـل هـذا السياق محاكيـة الخطـابي الأبـوي، وعندئـذ يمكـن قـراءة الأنثـوي مـن المسـاحات الفارغـة Bland Spaces"(45) وهـو مـا أطلقـت عليـه (هيلـين سيكو) الثغرات In Between.

وكما ترى "فإن القصدية من محاكاة الخطاب الأبوي هي تخريبه من الداخل، وهذا التخريب لا يهدف إلى انتزاع قوة ما، فالمشكلة التي يطرحها الفكر النسوي ليست فقط رفض ممارسة القوة، ولكن أيضاً كيفية تغير القوى السائدة، مما يؤدي إلى تغيير مفهوم القوة في حد ذاته(46).

وفـي حـين أن النقد العلمـي يكـافح لتطهيـر نفسـه مـن الـذاتي، يكـون النقـد النسـائي مسـتعداً لتأكيد سلطة التجربة The Authority of Experience. إن تجربة المرأة يمكن أن تتوارى بسهولة، تغدو خرساء وباطلة وغير مرئية، تضيع فـي الرسوم التخطيطيـة لـدى البنيـوي أو الصـراع الطبقـي لدى الماركسيين. التجربـة ليست انفعـالاً؛ وعلينا أن نحتج الآن مثلما هي الحال في القرن التاسـع عشـر علـى مسـاواة المؤنـث بـاللاعقلاني، لكنـه علينـا أن نعتـرف أيضـاً بـأن الأسـئلة التـي يحتـاج معظمنـا إلـى أن يسألها تمضـي إلـى أبعد من تلك التي يستطيع العلم أن يجيب عنها، علينا أن نبحـث عـن الرسـائل المقموعـة للنسـاء فـي التـاريخ، وفـي علـم الإنسـان Anthropology، وفـي علـم الـنفس، وفـي أنفسنا، قبل أن يكون في

مقدورنا تحديد موقع المؤنث الذي لم يُقل، بطريقة (بيير ماشيري)، بتفحص سراديب النص الأنثوي(47).

تجلياته وتمظهراته:

إن الكثير من الأدب الغربي يعتمد على سلسلة من الصور الثابتة للنساء، المقولبات. هذه الأشكال التي أضفي عليها طابع مادي، والقليلة إلى حد مدهش في عدها، تكرر مرة تلو الأخرى في قدر كبير من الأدب الغربي، وتتضمن الصور التي أضفي عليها الطابع الموضوعي شيئاً واحداً مشتركاً في أية حال؛ إنها تحدد المرأة بقدر ارتباطها بمصالح الرجال أو خدمتها أو معارضتها لها(48).

وتميل هذه المقولبات في التقليد الغربي إلى الانقسام إلى فئتين، تعكسن الثنائية الثنوية Maniceistic المستوطنة في النظرية الغربية إلى العالم. ترمز المقولبات الأنثوية إما إلى الروحي أو المادي، الخير أو الشر، فمريم عليها السلام أم السيد المسيح صارت مع الزمن تمثل الحد الأقصى في الخيرية الروحية. وحواء، زوج آدم هي الأكثر شؤماً في مادية الشر(49).

وتحت فئة مقولبات المرأة الخيرة أي أولئك اللاتي يخدمن مصالح البطل هناك المرأة الصبور، والأم الشهيدة، والسيدة. وفي الفئة السيئة أو الشريرة هنا المنحرفات اللائي يرفضن أو لا يخدمن كما ينبغي الرجل أو مصالحه: المرأة العانس طيلة حياتها، الحيزبون/ المساحقة، الزوجة/ الأم السليطة أو المستبدة. إن أعمالاً مختلفة، تعد روائع ممتازة في التقليد الغربي تعتمد هذه المقولبات البسيطة للمرأة..(50).

وحتى الأعمال ذات الوزن الكبير في التقليد الغربي . الأوديسة . والكوميديا، وفاوست، لا تقدم "الجزء الداخلي" من تجربة المرأة، نتعلم قليلاً، إن تعلمنا أي شيء عن الاستجابات الشخصية للنساء إزاء الأحداث، وهي مجرد أدوات لنماء البطل الذكر ونجاته.

النساء آخر Other بمعنى هذا التعبير عند (سيمون دي بوفوار)، ولذلك فإن هذا الأدب ينبغي أن يبقى غريباً عن القارئة الأنثى التي تقرأ بوصفها امرأة(51).

والنقد النسائي أخلاقي لأنه يرى أن إحدى المعضلات الأساسية في الأدب الغربي أن النساء في مقدار كبير منه لسن مخلوقات إنسانية، مراكز للوعي، إنهن أشياء، تستخدم في تسهيل مشاريع الرجال أو البرهنة عليها أو التخليص من أخطائها، وتعتمد مشاريع التخليص الغربية دائماً تقريباً على امرأة ملخصة. ومن جهة أخرى فإن النساء في بعض الأدب الغربي، يكنّ أشياء، كباش الفداء، لكثير من الوحشية والشر. إن كثيراً من الفكر والأدب الغربيين فشل في الإمساك بزمام مشكلة الشر، لأنه يلقي الشر بيسر على المرأة، أو على آخر مميز كاليهودي، أو الزنجي...(52).

—— " ——

ويغدو النقد النسائي سياسياً حين يؤكد أن الأدب والمناهج الدراسية ومعايير الحكم النقدي ينبغي أن تغير، بحيث لا يظل الأدب بوصفه دعاوة تعزز أيديولوجيا الجنس. ويعترف الناقد النسائي أن الأدب عنصر مشارك مهم في جو أخلاقي يحط فيه من قدر النساء(53).

—— " ——

ومن ثمّ فإنه يتوجب علينا (أن ندرك أن الكتابة النسوية ليست هي المشاعر المكبوتة بقدر ما هي تمثيل المكبوت، فالأدب الذي يسدل الستائر لا ينتج أدباً . والتعبير لفرجينيا وولف .) يتوجب علينا ألا نخجل من التعبير عن عقولنا وأجسادنا، وحينما نقول أجسادنا لا نعني أبداً ما

يثير الغرائز وما يصدم الإحساس والشعور أو يخدش الحياء، وإن كان هذا التعبير مطاطياً وغير محدود، لكن المقصود بالتعبير عن أجسادنا أن نقوّض كل الحواجز ونهدم التراتبية، فالجسد هو الذاكرة والاتصال وهو المتكلم المميز للحيز المكاني المعين(54).

رائدات الكتابة النسوية في الأدب الغربي:

إن المتأمل في الكتابات النسوية الغربية، يمكن له رصدها من خلال ما كتب عنها في مختلف الأقطار الغربية، وعبر ما تقسم إليه من أطوار. ومن بين الكتب التي تتناول الكتابات النسوية نجد كتاب (إيلين شوالتر) المعنون بـ "أدبهن المستقبل" (1977) حيث يتفحص هذا الكتاب (الروائيات البريطانيات منذ الأخوات برونتي من وجهة نظر تجربة النساء. وتستخلص أنه بينما لا يوجد جنس نسوي ثابت، أو خيال نسوي فطري، فإن هناك فرقاً عميقاً بين كتابة النساء وكتابة الرجال، وإن تراثاً بكامله من الكتابة قد أهمله النقاد الذكور: "إن القارة الضائعة للموروث النسوي قد طلعت فجأة مثل الأطلنطس من بحر الأدب الإنكليزي")(55).

وتقسم الكاتبة المذكورة هذا الموروث من الكتابات النسوية إلى ثلاثة أطوار:

الأول: هو الطور المؤنث feminine (1840 . 1880) ويتضمن إليزابيت غاسكل وجورج إليوت. كانت الكاتبات يقلدن ويمتصصن المعايير الجمالية الذكورية المهيمنة، التي كانت تتطلب من الكاتبات أن يبقين نساء محتشمات. وكانت الحلقة العائلية والاجتماعية المباشرة أبرز وجوه عملهن. كنّ يعانين من الإحساس من ذنب الالتزام الإنساني بالتأليف، ويقبلن ببعض القيود في التعبير، متجنبات الفظاظة والمجون)(56).

(والسمة المميزة لهذه المرحلة الاسم الذكري المستعار الذي دخل بريطانيا في أربعينيات القرن التاسع عشر، وتميز قومي للنساء الإنكليزيات الكاتبات.. أما المحتوى النسائي للفن المؤنث فغير مباشر على نحو نموذجي، ومحرّف، وميّال إلى السخرية، ومدمّر، وعلى المرء أن يقرأه بين السطور، في الإمكانيات المفتقدة للنص)(57).

الثاني: يشمل الطور "النسوي" Feminist (1880 . 1920) كاتبات مثل إليزابيت روبنز، وأوليف شراينر. وفيه طالبت النسوة الراديكاليات بيوتوبيات أمزونية منفصلة، ومساواة تعطي للمرأة الحق في الاقتراع والتصويت)(58).

وبذلك (تتمكن النساء تاريخياً من رفض الأوضاع التكليفية للأنوثة واستخدام الأدب في تمثيل محن الأنوثة المظلومة...)(59).

الطور الثالث: هو الطور الأنثوي Female (1920 فصاعداً). ورث خصائص الطورين السابقين، وطور فكرة الكتابة النسوية والتجربة النسوية المتميزتين. وكانت ريبيكا ويست، وكاترين مانسفيلد، ودوروثي ريتشاردسن أهم الروائيات النسويات في هذا الطور . على حسب ما تقوله (شوالتر)(60).

وفي هذا الطور . للكتابة النسوية . (ترفض النساء المحاكاة والمعارضة معاً . وهما شكلان من التبعية . ويلتفتن بدلاً من ذلك إلى التجربة الأنثوية الشكلية من مثل دوروثي ريتشاردسون وفرجينيا وولف، بالتفكير بلغة الجمل الذكرية والأنثوية، ويقسمن أعمالهن على الصحافة "الذكرية" والروايات "الأنثوية"، ويعدن تحديد التجربة الخارجية والداخلية ويضفين عليها طابعاً جنسياً...)(61).

وفي الوقت الذي كتب فيه جويس وبروست

روايات طويلة عن الوعي الذاتي، كرست "ريتشاردسن" روايتها الطويلة (الحج) عن الوعي النسوي. وتستبق نظراتها عن الكتابة النظرية النسوية الحديثة. وكانت تحابي نوعاً من التقبل السلبي، أو التلقي المتعدد الذي يرفض وجهات النظر والأفكار المحددة التي كانت تسميها "الأشياء الذكورية".

تقول (شوالتر) إنها "بررت عقلياً مشكلة تدفقاتها العديمة الشكل" بصياغة نظرية ترى في اللاشكل التعبير الطبيعي عن الهوية النسوية، وترى في النمط السائد العلامة على الواحدية الذكورية. لقد حاولت، وبوعي، أن تنتج جملاً محذوفة ومجزأة لكي تجعلنا نشعر بما تعده شكل العقلية النسوية ونسيجها)(62).

وفي مقالها (النقد النسوي في البرية) تحدد (لين شوالتر) أربعة مداخل هي: البيولوجي واللغوي، والنفسي، والثقافي، وتؤكد على أهمية المدخل الثقافي الذي يجمع المداخل الثلاثة، فالنساء تمثل مجموعة صامتة بالنسبة لما يمثله الرجال "المجموعة المهيمنة"، تطرح المجموعتان أفكاراً ومعتقدات على مستوى اللاوعي، غير أن المجموعة المهيمنة تسيطر على الأشكال والتراكيب التي يعبر عنها الوعي نفسه، وبذلك يتوجب على المجموعة الصامتة أن تعبر عن معتقداتها من خلال القنوات التي تسمح بها المجموعة المهيمنة؛ فالمرأة هنا لا تعبر عن ذاتها إلا من خلال الطقوس والفن والخبرات الحياتية الخاصة بالمرأة والمختلفة تماماً عن خبرات الرجل، وتسمى هذه المنطقة عند أردنر "المنطقة البرية" وهي تمثل المنطقة التي تقع فيها خبرات الرجل، لكن في منطقة الوعي، لا يوجد مماثل للمرأة، فالوعي كله يقع في منطقة الهيمنة الذكورية)(63).

ويمكن إضافة أنه بعد (فرجينيا وولف) (تدخل الكتاب القصصية النسوية صراحة جديدة في الجنس، ولاسيما جيان رايز، فقد شعر جيل جديد من النساء الجامعيات المثقفات بحاجة المرأة إلى التعبير عن عدم رضاها، فظهرت أسماء مثل ا.س. بيات، ومرغريت درابل، وكرستين بورك . روس، وبريجيد بروفي. وفي أوائل السبعينيات حصل عدول نحو نبرة أكثر غضباً في روايات بنيلوب مورتيمر، وسوريل سبارك، ودوريس لسنغ)(64).

الكتابة النسوية في الأدب العربي المعاصر:

وكما في الثقافة والفكر الغربيين، فقد شاع مصطلح الكتابة النسوية والكتابة الأنثوية في الحياة الثقافية العربية خلال العشرين عاماً الماضية وتمخضت عن ذلك مناقشات حول "مفهوم الكتابة النسوية" وهل هناك كتابة نسوية وأخرى ذكورية؟ بمعنى هل يختلف الإبداع النسائي عن إبداع الرجل؟ وكما هي الحال فإن المناقشات أدت إلى وجود فريقين، مؤيد ومعارض(65).

والحقيقة أن القضية حينما أثيرت في أوساطنا الثقافية لم تأخذ الاتجاه الصحيح، إنها لم تحظ باهتمام نقدي جاد، يقوم بتأصيل المصطلح في الثقافة العربية مما أدى إلى وجود عوائق جمة أحاطت بالمصطلح، فالكاتبات ينزعجن تماماً من وصف إبداعهن بأنه أدب "نسائي" ظناً منهن أنه أدب يحمل هموم وعالم المرأة الضيق(66).

وفي مقال زينب العسال، نشر في مجلة القاهرة بعنوان "حديث العورة وامتلاك الوعي" بينت الكاتبة مدى اختلاط المفاهيم التي رافقت هذا المصطلح من خلال تفسير ورؤية المبدعات لمفهوم الكتابة النسائية، ومدى الاضطراب السائد في إجابتهن، فالبعض منهن اعتبره مفهوماً قاصراً جداً عن استيعاب إبداع المرأة الذي وصف بأنه

لا يعبر عن المرأة بحسب(67).

تقول (مي التلمساني): (لا يعجبني أن يندرج عملي في سياق كتابات المرأة، لأن الساحة الأدبية في مصر الآن نحتفي بأية كتابة لمجرد أن صاحبتها امرأة، وفي هذا تكريس للفصل بين الرجل والمرأة وانتقاص للإبداع نفسه. بينما ترى أخريات (هدى جاد، سعاد شلش، إحسان كمال ووفية خيري) أن خير من تحدث عن المرأة كان (إحسان عبد القدوس)(68).

—— ،، ——

إن الإشكالية التي يثيرها المصطلح تكمن في كلمة "نسائي" التي لها دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري، وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن فيسقطن بسبب ذلك في استلاب الفهم الذكوري(69).

—— ،، ——

وقد ظلت كلمة نسوي تحمل دلالات التعصب للنساء على الرجل ومحاولة نفيه، وارتباط هذا المصطلح بالحرية النسوية النشطة في الغرب في ستينيات القرن الفائت، زاد من صعوبة التعامل معه وبالتالي تقبله": حيث إن الخصوصية الثقافية الغربية والمنتجة للمصطلح لا تتلاءم كلية مع الخصوصية الشديدة للمرأة العربية(70).

هناك عدد من الدراسات فيها عرض جيد لمختلف التصورات والاجتهادات حول الكتابة النسائية أو الأدب النسائي، منها دراسة رشيدة بنمسعود "استراتيجية الكتابة النسائية". مجلة عالم الفكر، المجلد 21/العدد 1 يوليو أغسطس، سبتمبر 1991. وكذا دراسة نبيلة شعبان "الرواية النسائية العربية، مجلة مواقف عدد 70 . 71 شتاء ربيع 1993 وأيضاً مقالة أساسية لمنى أبو سنة، "إشكالية الإبداع في الأدب النسائي" مجلة إبداع (القاهرة) العدد1، يناير 1993.

وكذا دراسة أخرى للكاتبة نفسها بعنوان "التراث المكبوت في أدب المرأة" تتحدث عن الأدب النسوي فتحدده بأنه: (يمثل الأدب الذي تكتبه المرأة في تصوري استنطاقاً لجانب من المسكوت عنه في الثقافة العربية، وهو الموقف الإيجابي للمرأة ومن المرأة)(72).

ثم تتطرق الكاتبة إلى التراث الأدبي فتنعته بأنه (يغفل في كثير من الأحيان النظرة الإيجابية للمرأة ويقدمها إما بصورة شبحية هامشية، أو في أنماط متكررة، تتراوح بين النموذج الأعلى للملاك والشيطان، تنسب إليها صفات الأم المقدسة، نموذج الطهارة والنقاء الكلي من جانب أو ينسب إليها صفات نمطية أخرى كالابتذال والتهافت على المتع الحسية والاتصاف بالمكر والخداع والغموض من جانب آخر)(73).

وبعد الإشارة إلى استثناءات طفيفة كانت فيها صور المرأة إيجابية في التراث الأدبي مثل "حكاية الجارية تودد" في ألف ليلة وليلة، و"الأميرة ذات الهمة" في الملحمة الشعبية، تؤكد اعتدال عثمان أن (الخطاب المسكوت عنه Discourse Suppressed لا يقل أهمية عن الخطاب المعبر عنه) Discourse Expressed، ويرجع ذلك إلى أن المسكوت عنه يمثل فجوات مظلمة في التاريخ الأدبي، يتم إغفالها عمداً من أجل التوصل إلى مجموعة من القيم والمقاييس، تثبت بوصفها حقيقة نهائية، وتوظف لتدعيم وضع قائم، ونظام رمزي بعينه، بصرف النظر عن التناقض داخل هذا الوضع أو ذلك النظام ذاته)(74).

—— ،، ——

ومن بين الدراسات التي تناولت موضوع المرأة دراسة د. عفيف فراج "صورة البطلة في أدب المرأة. جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي" ضمن مجلة الفكر المعاصر عدد 34 ربيع 1985(75).

—— ،، ——

واحتفـاءً بالكتابـات النسـائية نجـد الكاتبـة (إيمـان القاضـي) فـي كتابها "الرواية النسوية في بـلاد الشـام.. السـمات النفسـية والفنيـة 1950 . 1985)، تهـتم بالروايـات الفلسـطينية أو ذات الموضوع الفلسطيني التي أظهرت مفهوماً ناضجاً لحريـة المـرأة" وإن كانـت تسـجل أننـا لا نلتقـي بنماذج كثيرة بهذا المعنى نظراً لهيمنة صورة المرأة النمطية (البيت، الزوج، الأولاد...) ومن ثم تسوق بعض الأسماء الروائية النسائية التي تعتبر رؤيتها للمرأة نموذجيـة، وفـي مقدمتهن تـدرج اسم سـحر خليفة(76).

وفي خاتمة دراستها تعود لتسجل أنـه "علـى الرغم من الملاحظات السابقة بشأن الروايات ذات البنية التقليدية فإن هناك بعض الأعمال المتفوقة التي تدل على نضج كاتباتها وموهبتهن وقدرتهن علـى الخلـق والإبـداع، ومشـاركتهن النشـطة فـي إثراء الفن الروائي العربي..)(77).

وفـي نفس السياق نقرأ فـي شـهادة للروائيـة الفلسـطينية الأخـرى (ليانـة بـدر) حـول الكتابـة النسـائية الفلسـطينية أن "سـحر خليفـة عبـرت فـي رواياتها عن المفاصل الرئيسية في صراع الشعب ضد الاحتلال. وتحكي خليفة في رواياتها صراع النسـاء ضـد القهـر الاجتمـاعي المتمثـل فـي الأعـراف القديمـة التـي تميـز بـين الـذكر والأنثـى وتجعـل مـن المـرأة أضـحية علـى مـذبح القـيم التقليدية التي تعاملها بدونية وتمييز"(78).

وبذلك تكون الكاتبة العربية قد حرصت على الـربط بـين تجسـيد الـوعي الـداخلي للشخصـية النسائية وقضايا الوطن والمجتمع(79).

—— ،، ——

كما يتجلى ذلك في رواية (الباب المفتوح) للطيفة الزيات، حيث (يتقاطع النمو العاطفي والنفسي والفكري للشخصية النسائية الرئيسية مع الحركة الوطنية في مصر إبان الخمسينيات.

—— ،، ——

وفـي روايـة أخـرى هـي "حكايـة زهـرة، لحنـان الشيخ، نجد مثالاً آخر لتجسيد وعي المرأة واقتران هذا الوعي بالحرب الأهلية في لبنان.."(80).

ولعلنا في هذا المقام نستأنس بشهادة النقاد المغربـي "حميـد لحمـداني" علـى واقـع الكتابـة النسـوية العربيـة؛ (لقـد كنـا أميـل... إلـى اعتبـار الكتابـة النسـائية لا تـزال أسيرة هموم الـذات... إلا أن ذلـك لا يعنـي أن الكتابـة السـردية النسـائية المعاصـرة لـم تكـن قـادرة علـى تخطـي الـذات إلـى اكتشاف مناطق العالم الرحب)(81).

وهـو مـا يسـمح لنـا بالـذهاب بعيداً فـي هـذا المضـمار، مـن أن الروايـة لـدى بعـض الروائيـات العربيات قد صـارت بمثابة ثورة داخل الثورة، كما نلمسه في روايتي أحلام مستغانمي، "ذاكرة الجسد" و"فوضـى الحواس".

أمـا د. فيحـاء قاسـم عبـد الهـادي، الباحـث الفلسـطينية، فهـي تـرى أننـا نقـرأ وعـي المـرأة وتطورها من خلال ما كتبته المرأة الفلسطينية،وفي تقديمها لكتابة سحر خليفة خاصة روايتها "عبّاد الشمس" يتبدى تقريرها لنماذج الشخصية النسائية التي تشيدها الكاتبة لالتقاط عناصر التناقض التي يمتلئ بها الواقع الفلسطيني(82).

وتقف هذه الناقدة عند نموذج "سعدية" في الروايـة أحد نمـاذج الشخصـيات فـي كتابـة سـحر خليفـة، لتحتفـي علـى الخصـوص بمسـار تطورهـا على مستوى الوعي والتجربة، "فمن إنسانة جاهلة بسـيطة تعتمـد علـى الـزوج وتنتظـره إلـى إنسـانة عاملـة مكافحـة، تتطـور مـن إنسـانة ترتعـد أمـام مشـكلة إلـى إنسـانة قـادرة علـى الوقـوف أمـام الصعاب ومجابهتها(83).

الكتابة النسوية
في الأدب الجزائري المعاصر:

ظل الصوت النسائي في الأدب الجزائري بعيداً عن الساحة، (وهذا ما يجعلنا نقول إن هذا الأدب وليد الستينات، وبصورة أدق من مواليد السبعينات، عدا الرواية التي ظلت غائبة حتى عام 1979 لتطل علينا رواية "من يوميات مدرسة حرة،.. وكان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة (زليخة السعودي) إلا أن رحيلها حال دون ذلك)(84).

والملاحظ لدى الباحث أن الكتب التي تناولت الأدب الجزائري المعاصر لم تذكر اسم شاعرة أو أديبة سوى "زهور ونيسي"، وكان ذلك مروراً عابراً، وإن كانت هناك كتب تناولت الأدب الجزائري بالفرنسية، وتعرضت للأديبات الجزائريات اللواتي يكتبن بالفرنسية، وهن لسن أكثر ممن كتبن بالعربية(85).

ولعل سبب ندرة الكاتبات يتمثل في حواجز التقاليد والعادات، حيث (إن كثيراً من الأسماء ما تزال تنشر تحت أسماء مستعارة أو تشير إلى أسمائها برموز تترك الدارس لا يعتمد عليها لكون الأسماء الحقيقية مجهولة، حتى إن إحدى الأديبات التي قطعت مرحلة في الساحة الأدبية تجيب على سؤال في مقابلة أدبية عما إذا كان هناك ما يعترض دربها بقولها: "الكثير.. منها التقاليد، الجهل، الأسوار، الحجاب)، ولم تكن هذه الإجابة في الخمسينات وإنما في عام 1978.

وليست وحدها التي تؤكد على ذلك، وإنما عموماً هذه إجابة مشتركة، ولا بأس أن نقرأ ما تقوله الشابة (مريم يونس) في لقاء معها: (كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة .جيجل .كلها أشواكاً وعقبات. كانت عذاباً واضطهاداً، خاصة عندما بدأت الكتابة. فقد غصت في دوامة من القيل والقال، لكنني لم أستسلم. قاومت في هدوء ومازلت إلى أن أنتصر لوجودي بين الأديبات الجزائريات إن شاء الله)(86).

ورغم أن المرأة في الجزائر لها مشاركة فعلية في الميادين الاجتماعي والسياسية والاقتصادية وليس هناك من ينكر دورها وحقوقها...) لكن هذا لا يبرر وجود فارق بين ما يشرع، وبين ما يطبق في الواقع، وبصورة أخرى هل يوجد هناك معادلة بين النظرية والتطبيق في هذا الميدان؟(87).

وإذا كان لنا من فرصة في التعريف ببعض نماذج الكتابات النسوية الأولى، فنذكر المجموعة القصصية "الرصيف النائم" لزهور ونيسي الصادر عام 1967 بتقديم الدكتورة سهير القلماوي.

(وكانت المجموعة القصصية الأولى لأديبة جزائرية تكتب باللغة العربية، أما قصص هذه المجموعة فإنها صور عن واقع المؤلفة، بل لِنَقُلْ إنها الجزائر أيام ثورتها التحررية، ولذا جاءت معبرة عما لاقاه الشعب الجزائري بصموده وكبريائه من أجل نصرة قضيته)(88).

— ،، —

والقصص في هذه المجموعة تنتمي إلى الواقعية الثورية، لأن السمة الشمولية في فكر القصص تستمد من ثورة نوفمبر، بل تكاد أن تشكل ملحمة نضالية(89).

— ،، —

ولا يفوتنا أن ننبه إلى شيء وهو أن (زهور ونيسي) أشركت الشعب جميعاً في الجهاد المقدس من خلال قصتها، فعائلة الشيخ عمر في (زغرودة الملايين) نجد مشاركة أفراد الأسرة فيها الفتيات والنساء. وفي (لماذا لا تخاف أمي) ينطلق الطفل الذي يحمل الراية ويستشهد، وكذلك تحمل (خرفية) السلاح وتستشهد.. هذه الأمثلة تجعل كما قلت المجموعة ضمن الواقعية الثورية)(90).

وفي مجموعتها القصصية الثانية (على الشاطئ الآخر) يسجل حضور المرأة كمناضلة،

مثلما هي حال (زهية) في قصة "المرأة التي تلد البنادق"، حيث إن (زهية) يطلب منها خطيبها أن تستقبل في مكان عملها في المستشفى واحدة تدعى (فاطمة) وتفعل ذلك مدعية أنها صديقتها جاءت قصد المعالجة، وتطلب (فاطمة) من (زهية) أن تحدثها على انفراد.. وتنتقل الاثنتان إلى غرفة أخرى.. فتجد أن حمل (فاطمة) إنما هو من نوع آخر. لقد كان السلاح تحت حزامها وهاهو يحتضن من قبل (زهية) أمانة ليستلمه خطيبها في آخر الدوام "مساء اليوم ذاته. ويأتي، لقد نجحت المهمة التي عبر أبطال القصة عن إيمانهم بالكفاح المسلح أيام الثورة.. ومن خلال الموقف الذي عرضته القصة)(91).

وفي قصة (وراء القضبان) تتجلى صورة المرأة كمسؤولة في مكتبة مدرسية، تتعامل مع التلميذات، ومنهن (نجية) بنت الشهيد الذي يكون . بالنسبة لمسؤولة المكتبة . حافزاً لاستدعاء صور نسوية أخرى لمجاهدات كن سجينات في سجن بربروس، ثم نقلن إلى فرنسا. كما تطفو على سطح الذاكرة صورة (الخالة وردية) التي قتلت جندياً فرنسياً، ومزقت الآخر بأظافرها، ويخيل إليهم أنها مجنونة فيتركونها لأقبية السجن.. إلا أنهم بعد فترة يرونها تحتضن الأسلحة في انتظار المجاهدين(92).

ويبرز نموذج آخر للمرأة في قصة (سمية) التي (تعاني مشكلة قد تكون خاصة، وقد تكون عامة، فهي تصور لنا كيف أن فاطمة تلد البنت الخامسة، فيعمّ البيت الحزن، لأن الوالد يريد ذكراً، وكذلك الأم.. لكنها ماذا تفعل. لقد كان اليوم الأول مشحوناً بالغضب، ويأتي اليوم الثاني) ليكتشف الوالد وقد هدأ روعه أن ابنته التي سماها (سمية)، قد ماتت، فيعبر قائلاً:

(لقد ذهبت كما جاءت دون أن تحمل اسماً سوى أنها بنت)(93).

وفي قصة "الثوب الأبيض" للكاتبة نفسها، (تكون القصة قد تعرضت إلى مشكلة عدم وجود المعادلة الاجتماعية بين الزوجين، بل تريد أن تقول إن الرجل مازال هو المسيطر، حتى ولو كان ذلك على حساب الابنة، وهذا ما حدث لـ "زهية" في قصتنا هذه(94).

كما تبرز سطوة التقاليد المتشبثة بتلابيب المرأة في قصة (هؤلاء الناس)، حيث تأتي الكاتبة على موضوع مازال حتى الآن يلقى الاهتمام، ويجب أن ينظر إليه من وجهة ثانوية، على الرغم من أنه يعود إلى الأسرة وتقاليدها؛ فابن العم أولى بابنة عمه، حتى ولو كان كل منهما ينتمي إلى بيئة اجتماعية تختلف عن الأخرى(95).

وإذا كانت قصص (ونيسي) في المجموعة الأولى تنتمي إلى الواقعية الثورية النضالية، فإنها في المجموعة الثانية (على الشاطئ الآخر) قد غطت بعدين واضحين، البعد الوطني النضالي الذي تمثل في قصص الكفاح والثورة... والبعد الثاني البعد الاجتماعي الذي لم يكن يظهر في رحلتها الأولى، وذلك لأن النضال كان فوق كل شيء، وهاهو زمن الاستقلال.. والواقع وجهاً لوجه، وما عليها إلا أن تتناول قضايا واقعها، ولهذا فإنها تأتي إلى أقرب الموضوعات التي تمس هذا الواقع. وبصورة خاصة واقع المرأة الجزائرية التي تحررت حقاً من الاستعمار إلا أنها مازالت أسيرة تقاليد(96).

والكاتبة الثانية هي المرحومة (زليخة السعودي) التي لم تكن في قصها ناشئة ولم تكن مدعية أو مقلدة، ولا غرو في القول إنها ولدت قاصة، ورحلت قاصة دون أن يشير إلى قصصها أحد، إلا بكلمات قليلة. ولعل مجلة آمال قد انتبهت إليها، وأقرت منذ عددها الأول معترفة بموهبة (زليخة) القصصية وقدرتها على

الإبداع(97).

ومع ندرة كتاباتها لسبب أو لآخر فقد نُشرت لها أربع قصص قصيرة في مجلتي (آمال) ع1، ع6. و(الفجر) ع1962/12/15.

وتلك القصص هي (عازف الناي)، (من البطل)، (من وراء المنحنى)، (عرجونة)(98).

في قصة (من البطل) تبرز صورة (ربيعة) التي أجبرت على الزواج من (الأخضر) وشاء أن يتركها على أمل العودة، إنها تصارع نفسها قائلة: ما أفادني أنا المسكينة غير هذه المرارة التي أتجرعها من عجوزتي وجارتي وولديّ اليتيمين بالحياة)(99).

وتبرز لها صورة أخرى بعد أن امتدت الانتفاضة الثورية إلى قريتها، وبعد أن هجرها زوجها وماتت عجوزتها قررت: إنني أريد أن أؤدي واجبي نحو الثورة...)(100).

وتموت منتحرة نتيجة اعتداء الفرنسيين على شرفها.

وفي قصة (عرجونة) ابنة الشهيد تتجلى صورة المرأة ممثلة في شخصية (عيشة) الزوجة الجميلة، والأم الولود للإناث (المئناث) حتى أصبح يشار لها بـ (أم البنات)(101).

هذه الأم تترمل في زمن الاستعمار باستشهاد زوجها، ويودي الوباء ببناتها فلا تبقى لها سوى (عرجونة)، ومع الاستقلال وإطلالة فجر الحرية تدخل المدينة ولكنها لا تنحرف مثلما انحرفت (زينب) بل قبلت بأن (تصبح خادمة في مدرسة تمسح وتكنس)(102).

أما (عرجونة) فقد رفضت الضحك.. (وعيون عرجونة ترفض الضحك، وأقبلت ذات يوم لتهمس في حذر لمعلمتها "أمي ولدت" وقد سمت المولود بـ "الطاهر").

وفي هذا من الرمز ما يحمل معنى المفارقة؛ فإذا كان زوجها الأول اسمه (الطاهر) وقد مات شهيداً، فإن مولودها من (حركي خائن) لا يمكن أن يكون طاهراً أو أن يكون مؤهلاً لحمل هذا الاسم، وإذن فهو نوع من النقد الرمزي السياسي لحكّام فجر الاستقلال.

ونأتي إلى شئ آخر في قصص (زليخة السعودي) وهو دور المرأة في الكفاح الثوري والضريبة التي دفعتها، (فقد استشهدت "ربيعة" في قصة (من البطل) وتحملت (عيشة) كل أنواع التعذيب من أجل أن تظل وفية لثورتها، وفي آخر المطاف نجد أن الذين قدمت لهم خيراً لم يقفوا إلى جانبها وقت الاستقلال)(103).

وإذا كانت قصص (زليخة) . على قلتها وندرتها . تتصبّ على نماذج نسوية، وتسند لها دور المشاركة في الثورة التحريرية، بصفتها مناضلة ومجاهدة، كما في قصة (من البطل)، أو ابنة شهيد، أو زوجة شهيد كما هي في قصة (عرجونة)، فقد أسبغت عليها صفات المرأة الوطنية، وأبرزها الوفاء للثورة، واحتمال صنوف الأذى والألم من أجل الحرية والاستقلال.

وما دمنا بصدد تتبع الكتابة النسوية وخصوصيتها، وصدورها عن هاجس كبير هو الحرية والتحرر، فإن للكاتبة رأياً في الحرية نابعاً من إيمانها بأن حرية الوطن من حرية المواطن، على أن تكون تلك الحرية في إطار من الالتزام بالأصول والثوابت ومراعاة الانتماء.

تقول في مقال لها بعنوان (المرأة والحرية): "إن كثير من فتياتنا لا يفهمن من التطور والثورة سوى كلمة جوفاء يرددنها كلما سنحت الفرصة أوزارهن زائر فتقول أجل يجب أن تكون المرأة حرة أن تتقدم.. أن تكون مثل الأوربية تماماً.. أو أفضل منها.. ماذا ينقصنا نحن أن نتقدم مثلها.. إن أدمغة الرجال مازالت في حاجة إلى ضربات

أخرى حتى تعترف بحقوقنا"(104).

هذه الصورة المأخوذة من واقع الكاتبة تستعرضها ثم ترد عنها مبدية خطأ المفاهيم وزيف الشعارات التي ترددها بعض النساء المأخوذات بالعصرنة، الواقعات تحت تأثير الاستلاب والانبهار بالآخر الغربي وحضارته الغربية. تقول في المقال نفسه": ماذا عساني أضع بين هذا السيل من البلاغة الفارغة التافهة سوى أن قول: إن فتاة لها مثل هذه الفكرة لا يمكن بأية حال أن تقوم بعمل مجد.. أو أن تمثل المرأة الجزائرية.. هذه الفتاة التي تفهم من الحرية.. ارتداء أحدث الأزياء .. والترطن بالفرنسية والرقص في الشوارع.. ومن لا يعجبه الأمر أمامه الجدران.. هذه الفتاة السطحية إنما تعوق سير المرأة الفاضلة، وتؤدي بالآباء أن يفكروا بكل حرية وبكل انطلاق ولو في حدود معقولة"(105).

وتستطرد مبرزة قبح الصورة المستلبة للمرأة التي تريد بعض الجزائريات أن يكنّها: "هذه الفتاة التي تنبذ كل ما يربطها إلى واقعيتها وقوميتها ودينها، وتندفع في جنون إلى قشور الحضارة تزين بها نفسها الزائفة، فكيف تكون الشخصية بمثل هذه الفتاة الممسوخة الفكر والرأي.. فهي ترى الحياة بعين أوروبية متحررة تخطت كل العقبات.. وتجاوزت كل الحدود، لا يهمها من الوجود سوى مظهر عابر.."(106).

—— "" ——

وهي لا تؤمن بمثل هذه الصورة للمرأة، ولا تتعاطف مع هذا النموذج؛ "حقاً إنها لا تمثلنا، لكنها تسيء إلينا، تلطخ كل الثياب النظيفة ببقع سوداء تجعل حرية الجزائرية المخلصة تضيع عبثاً في تخبطها هي.."(107).

—— "" ——

وتؤمن بصورة أخرى للمرأة، لكن مغايرة تماماً: "أومن بالمرأة تنطلق في طريقها الأفضل حاملة روحها وشخصيتها، تناضل لأجل وجودها بكل قواها، تفهم من كل الأشياء جوهرها، محافظة على قيم ثورتها الغنية"(108).

وهنا أضع خطّاً تحت هذا النموذج ومواصفاته لأتساءل، مع القارئ: إلى أيّ مدىً سيتحقق أو لا يتحقق هذا النموذج في الأدب النسوي الجزائري، وبالتالي في الواقع؟ أم نقول إن (زليخة) نمط من الكتّاب الواقعين تحت سطوة الواقع وثقافة الذكر؟ أم هل هي تنطق بلسانه؟ أم هي تجسّد قناعتها؟ أم هو فكر مرحلة معينة خاضعة لأيديولوجيا الثورة والبناء والتشييد؟ هذه الأيديولوجيا التي ترسم مصائر الأفراد كما تحدد مصائر الجماعات؛ وتبعاً لذلك تحدد ما يجب وما لا يجب؛ "إن للحرية حدوداً وهي لا تمنح إلا لمن يستحقها.. لمن ينفع بها الآخرين ويسير في الطريق المرسوم لكل الشرفاء العاملين أما أولئك الذين يدنّسون بها وجه البشرية فجزاؤهم أن يقيدوا بقيود ثقيلة، هذا بالنسبة للإنسان كصورة عامة، أما بالنسبة للمرأة فعندما ينتشر الوعي الوطني في كل الأدمغة وتنتشر الأضواء في كل الدروب المعتمة وتقود الأرواح الطاهرة الحية مصير النساء في الوطن الحبيب فستجد الطافيات فوق العباب أنفسهن وحدهن في المجتمع لا قيمة ولا صورة لهن، فمن لا يحترم نفسه لا يجد من يحترمه ومن لا شخصية له.. لا ينتظر أن يكوّن له الآخرون شخصية"(109).

هل نقول إن النقد النسوي أخلاقي؟ ربّما.. غير أن الأكيد هو أن الكاتبة واقعة تحت سطوة الموروث الثقافي والروحي والأيديولوجي، وتعبر بلسان حال المجموع، ربما لقناعتها بذلك أو لكونها لا تستطيع أن تقول غير ما قالت، بحكم دورها المرسوم لها ككاتبة تناضل بالقلم لنصرة أيديولوجيا السلطة الحاكمة، كما يفرض ذلك الالتزام بقضايا الوطن والأمة، حتى لقد تغدو

الكتابة سياسية شاء الكاتب ذلك أم أبى، بدليل حضور الحسّ السياسي في الكتابة في السطور وما بين السطور. تقول الكاتبة: "وعلى ضوء الأهداف الكبيرة للشعب العربي في الجزائر.. هدف ترقية المرأة على أسس كريمة يقرّها الدين والشرف والقومية"(110).

وإذا كانت النسويات الغربيات قد دعون المرأة الأوربية للثورة على الواقع الذكوري، بما في ذلك الرجل الذي يشكّل الهاجس الرئيس في هذا الواقع، فإن (زليخة السعودي) تدعو إلى ممارسة نضال آخر. لا أقول هو تكريس للواقع، ولكنه ما يسمح به واقع الحال، وما تتطلبه أيديولوجيا المرحلة التي تجعل من الكاتب جنديّاً يقف في صفّ الثورة، وإلا سحقته في مسيرتها كما يسحق المارقون؛ تقول: "أيتها الأخوات، وحّدن الجهود لإعطاء المثل الأعلى في الخلق الكريم والنضال الدائم المضيء.. فعلى هذه الأرض الطيبة أم الأبطال ومنجبة البطلات والنضال المقدس الصامد.. لن يبقى على وجهها سوى من يمثل ويشرّفها، وتأبى تضحيات آلاف النساء والفتيات على القمم البيضاء أن نبقى مجرد فقاقيع طافية فوق العباب، بل لا بد من أن نصل إلى المكانة اللائقة بنا كجزائريات.."(111).

فهي إذن لا تثوّر. كما رأينا النساء الغربيات (والعربيات). يفعلن، ولكن تفتح قوساً على مصير ما يزال رهناً بالغيب، تستشرف أفقاً يبقى غاية قد تتحقق أو لا تتحقق.

والنموذج الثالث من أوائل الكاتبات الجزائريات هي (جميلة زنير)، الأديبة التي بدأت بالشعر وانتهت بالقصة، لأن الشعر في اعتقادها (لا يستطيع أن يرصد كل خلجاتي، ولا يستوعب ما بداخلي)، فاتجهت إلى القصة لأنها منحتني حرية في التنفس والتعبير أكبر، وفيها أستطيع أن أفجّر كل أحاسيسي. وإن كانت المعاناة واحدة، فالشعر كثيراً ما يكون موقفاً انفرادياً ذاتياً، والقصة هي عالم الآخرين(112).

وإذا كانت زنير عانت في عالم الشعر (فإنها في القصة أكثر واقعية، بل أكثر تعبيراً عما تعانيه، وهي التي خرجت من عالم القهر، كما جاء في تصريح لها؛ (نشأت في بيئة خانقة محاصرة، كل شيء فيها يبعث على الموت ويخلقه، ومع ذلك حفرت لنفسي درباً سرت فيه بمفردي، رغم الأشواك والحصار والزيف، وانطلقت أعدو باتجاه النور يحدوني الأمل في أن أعانقه ولا زلت أعدو مستنيرة به في رحلتي الأدبية المتواضعة))(113).

—— ،، ——

أما قصصها فتتمثل في مرحلتين؛ الأولى: وتراوح فيها القاصة ما بين الرومانسية وبين الواقعية، والمرحلة الثانية التي تعيشها إنما هي مرحلة ما بين الواقعية، والواقعية الاشتراكية(114).

—— ،، ——

وفي قصص المرحلة الأولى تتجلى صورة المرأة لديها في قصة (لن يطلع القمر) لتصور لنا بعض الجوانب السلبية؛ (فشخصية القصة "فاطمة" أحبت ابن عمها، وأحبها، ثم هاجر إلى فرنسا وتزوج هناك، في حين بقيت هي بانتظاره، ولم تكتشف خيانته إلا بعد مدة طويل، وذلك من رسالة أرسل بها إلى أهله ينبئهم بنيّته في القدوم إليهم في صيف هذا العام(115).

وبذلك تكون خاتمة القصة مأساوية مثلما هي حال المرأة، حيث (لم تكتف القاصة في الهرب نهاية مأساوية لشخصيتها.. بل تؤكد عدم تحديد مكان الهروب؛ حين يلفّ الكون في غلالته الرمادية تلك، فهو وحده الذي يدلنا عن الجهة التي اتخذتها حينما غادرت القرية ليلا)(116).

أما القصة الثانية في هذه المرحلة فإنها (حب في القرية الوديعة) المنشورة عام 1977،

حيث (تأتي الكاتبة على شخصيتها، وهي التلميذة النشيطة التي تغيرت فجأة بسبب ابن عمها الذي حملت له يوماً رسالة إلى آنستها التي اعتذرت عما جاء في محتواها، وهو رفضها للخطوبة التي يريد أن يتقدم بها من الآنسة)(117).

غير أن علاقة الحب هذه تنتهي بمأساة حيث يبعد حبيبها عنها بأمر من أهله ويزوّج من غيرها بينما تقدم هي على الانتحار. ومن هذه القصة يتبين أن القاصة كانت (تهدف إلى كشف ما في واقعها من (أمراض اجتماعية) تكون المرأة ضحيتها الأولى(118).

ومن الملاحظ أن الشخصيات التي تأخذ دوراً، هي أنثوية، أو هذا تأكيد من جانب القاصة على اهتمامها بجنسها لا من جانب التحيز، وإنما بقصد الوقوف إلى جانب المرأة في قضاياها العادلة(119).

أما قصصها في المرحلة الثانية، فمن بينها قصة (ثقوب في ذاكرة الزمن)، شخصيتها المحورية هي (خولة) وأختها (زهور)، وزمنها هو زمن الثورة حيث يمسّهما من عذاب الثورة ما مسّ الناس وقتها. وتتزوج (زهور) بأحد الثوار، على حين تبقى (خولة) من دون زواج إلى ما بعد الاستقلال بعد أن ابتليت في شرفها عنوة، ولا تتزوج. رغم كثرة العروض والمساومات. إلا في نهاية القصة، بعد أن وجدت من تطمئن إليه(120).

ولا تخرج قصة (في دائرة الحلم والعواصف) عن دائرة القصة السابقة (وبصورة خاصة في الصوت النسائي)، فـ (نعيمة) الشخصية الرئيسية تتحدى الواقع، ونراها منذ البدء ثائرة على الفقرة، ثم على البيروقراطية، إذ إنها لم تستطع تتمة أوراق الملف إلا بعد شفاعة من قريش، ومع ذلك رفض الملف من قبل الدائرة التي تحتاج إلى موظفات، وذلك بحجة أن المدة انتهت لتقديم الطلبات، وليس القصد من ذلك، وإنما لغاية في نفس رئيس الدائرة(121).

غير أن ما يؤخذ على القصة هو موقف انهزام الشخصية الأنثوية في النهاية، هذه النهاية التي لم تكن متوقعة، وبالأحرى لم تتناسب والخط النضالي لنعيمة التي وجدناها ثائرة منذ البداية، ترفض أنصاف الحلول(122).

ونخلص في الآخر بشأن الصورة الأنثوية في قصص زنير إلى (أن القاصة أكدت في أغلب قصصها على النهايات المأسوية لبطلاتها أو الشخصية المحورية. وذلك حسب اعتقادي بتفجير الواقع الذي تعايشه المرأة، أو لتثير الالتفات إلى المواقع التي يجب أن تأخذ المرأة مكانها فيها، أو لتبيّن للقارئ أن المرأة حتى الآن لم تكن في المستوى الذي يجب أن تأخذه... أما المسببات فإنها قد تكون من الرجل، وهذا بارز في قصصها، وقد يكون من المجتمع أو من المرأة ذاتها... إلا أن المحور الذي ركزت عليه أن مأساوية الشخصية المحورية لم يكن إلا بسبب الرجل(123).

وإذن فالرجل دائماً هو السبب في مآسي المرأة أو على الأقل هذا ما تكتبه الروائيات، فهل هي فكرة مسبقة وسوء نية مبيّته ضد الرجل؟ أم هو الواقع؟ أم هو حسد القضيب؟ أم هو المنافسة الرغبة في المساواة والتحرر من الدونية؟

لا يمكن أن نعزو أو نردَّ الأمر لسبب معين دون غيره وسواه، ولكن نعزوه لجميع الأسباب متداخلة ومتشابكة ومتفاوتة أيضاً؛ فقضية المرأة الجزائرية خاصة والعربية بل والعالمية واحدة أساسها الحرية بأوسع معانيها وتعدد أبوابها ومنافذه.

ونكتفي بهذه النماذج الثلاثة كعلامة على

الوجود المبكّر لمثل هذا النوع من الكتابة في الأدب الجزائري المعاصر، شأن بقية آداب الأمم، مشيرين في الوقت ذاته إلى أن ثمة كاتبات أخريات لم نذكرهن، لاسيما أولئك اللواتي ينتمين إلى جيل الأدباء الشباب ممن جاؤوا بعد موجة الرواد والرائدات أو من يمكن تسميتهم بالشيوخ في مضمار القصة والرواية الجزائريتين.

ولا نختم هذا الفصل ـ المدخل قبل أن نبيّن التشابه الحاصل بين الكتابة النسوية العربية والغربية في مسألة تصنيف الكتابة ذاتها، فهي من حيث المبدأ إدراك ووعي بالتاريخ بوصفه قابلاً للتحليل وبأن فيه كثيراً من الفجوات المظلمة، المغفلة بين حلقاته، (وإذا كان أدب المرأة يسهم في إضاءة هذه الفجوات، وإذا كانت الكاتبات يطمحن إلى الإسهام في تشكيل المعرفة، فإنهن يدركن أنه برغم الفروض النظرية التي تعد الأدب والثقافة أبنية فكرية مرتبطة بالسياق التاريخي والاجتماعي، إلا أن العمل على تغيير هذه الأبنية لا يقتضي وعياً بأبعاد السياق التاريخي والاجتماعي فحسب وإنما يتضمن كذلك نوعاً من الصراع ضد أنفسهن).

ومن رغبة الكاتبات في تجاوز واجتياز الفجوة بين الفكر النظري والممارسة الفعلية، باستنطاق المسكوت عنه واستخراج المكبوت في وعيهن ولا وعيهن، (يتحدّد الصراع داخل ذات الكاتبة بين الرفض الجزئي أحياناً والاحتجاج الكلي في أحيان أخرى، وموقف ثالث يتّسم بقدر من الموضوعية والعقلانية والنضج الفكري والفني في آن واحد).

وهو ما يقود إلى تصنيف الكتابات النسوية العربية ـ كما الغربية ـ ضمن ثلاثة أطر، لكل منها سماته وخصائصه.

فالطور الأول: تندرج ضمنه كتابات تتصف بتقليد الطرق والمقاييس ونظام القيم السائدة في الإنتاج الأدبي.

والطور الثاني: متداخل مع الأول، مندمج به في كثير من السمات، وتلتزم كتاباته أحيانا بالرؤية التقليدية للأدوار الاجتماعية، وتتضمن في بعض جوانبها نسخة من العالم الذي تقهر فيه النساء عن طريق أبنية فكرية واجتماعية قائمة أو نسخة من العالم الذي تكون فيه الأساطير المصنوعة عن المرأة، المتعارضة مع إنسانيتها، أكثر قوة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يتسبب عنها القهر بصوره المادية الملموسة، أو صوره المعنوية الضاغطة.

—— ،، ——

والأدب النسوي الجزئري ـ في مرحلتيه الأولى والثانية ـ لم يخرج عن هذين الإطارين في كونه أدباً ملتزماً لا يختلف عن الأدب الذكوري إلا في كونه ـ ربما ـ أكثر تركيزاً على عنصر المرأة، وأحرص على تجسيد معاناتها الخاصة كأنثى، والعامة كإنسانة وكمواطنة تسعى لتوكيد الهوية ورفع الحيف والجور عنها.

—— ،، ——

أما الإطار الثالث: فيتمثل في (وجود كتابات نسائية تخطت مرحلة الاحتجاج المباشر ووصلت إلى محاولة جادة لاكتشاف الذات وتحرير الداخل من ردود الأفعال الآنية الغاضبة، وكشفت عن وعي عميق وموهبة لا تقلّ عمقاً، بل إن بعض هذه الكتابات قد حقق مكانة مرموقة في ساحة الثقافة العربية، تصل إلى مرتبة الريادة وافتتاح آفاق غير مسبوقة في مجالات الإبداع العربي)(124).

وأحسبني في غنى عن التعرض لأولئك الرائدات في الكتابة النسوية العربية الحديثة من أمثال نازك الملائكة وفدوى طوقان في الشعر، ونوال السعداوي وغادة السمان ولطيفة الزيات في الرواية وخناثة بنونة في القصة، وإن كنت أضيف إلى هؤلاء الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي في

رائعتيها(125) السرديتين "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"، وهذه الأخيرة هي محلّ الدراسة في الفصل الموالي.

***

الهوامش:

الهوامش:

(1) . حسين نجمي: شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ص173.

(2) . زينب العسال: مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته، البيان. ع356. مارس 2000. ص117.

(3) . م. ن. ص117.

(4) . م. ن. ص117.

(5) رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 1998. ص196.

(6) . زينب العسال: مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته. البيان. ع356. مارس 2000. ص115.

(7) . محمود الربيعي: أوارقي النقدية. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. ص51.

(8) . م.ن. ص51.

(9) . م.ن. ص51.

(10) . محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف. مطابع أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب 1988. ص32.

(11) . م. ن. ص. 31.

(12) . م. ن. ص. 32.

(13) . رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة جابر عصفور. ص196 . 197.

(14) محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف. ص33.

(15) . م. ن . ص33.

(16) . م. ن . ص33.

(17) . زينب الأعوج: دفاتر نسائية. الكتاب الثاني. المرأة/ المجتمع / الوعي الجديد. الجزائر 1993. ص18.

(18) م. ن. ص18.

(19) . ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين. تر: د. عيسى علي العاكوب. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ج. م. ع. ط1 1996. ص282، 283.

(20) . رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور، ص198.

(21) . م. ن ص198.

(22) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: سعيد الغانمي المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . ط1 1996. ص188.

(23) . م. ن . ص188.

(24) . م. ن . ص188.

(25) . م. ن . ص188 . 189.

(26) . م. ن . ص189.

(27) . م. ن . ص189.

(28) محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة العشرية. الدار التونسية للنشر. تونس. ص18.

(29) . م. ن . ص282.

(30) جان بلامان نويل: التحليل النفسي والأدبي. منشورات عويدات. بيروت. لبنان. ط1، 1996. ص63.

(31) . م. ن . ص64.

(32) . م. ن . ص57.

(33) يوسف سامي اليوسف: الخيال والحرية. دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع. دمشق. ط1. 2001/2000. ص41.

(34) . محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف. ص35.

(35) . زينب الأعوج، دفاتر نسائية. ص21.

(36) . محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف. ص35.

(37) . ران سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور. ص197.

(38) . زينبت الأعوج، دفاتر نسائية. ص20.

(39) . رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور. ص197.

(40) . ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين. ص282.

(41) . زينب العسال: مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته. البيان. ع356. مارس 2000. ص117.

(42) . م. ن . ص117.

(43) . م. ن . ص117، 118.

(44) . م. ن . ص118.

(45) . م. ن . ص118.

(46) . م. ن. ص118.

(47) . ك. م نيوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ص285.

(48) . م. ن . ص279.

(49) . م. ن . ص279.

(50) . م. ن . ص280.

(51) . م. ن . ص280.

(52) . م. ن . ص280، 281.

(53) . م. ن . ص281.

(54) . زينب العسال: مفهم الكتابة النسوية وإشكالياته. البيان. ع356. مارس 2000. ص118.

(55) . رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: سعيد الغانمي. ص197.

(56) . م. ن . ص197.

(57) ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين. ص284.

(58) . رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: سعيد الغانمي. ص198.

(59) . ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين ص284.

(60) . رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: سعيد الغانمي. ص198.

(61) . ك . م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين. ص284.

(62) . رامان سلدن: النظيرة الأدبية المعاصرة. تر: سعيد الغانمي. ص198.

(63) . زينب العسال: مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته. البيان ع356 مارس 2000 ص118.

(64) . رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: سعيد الغانمي. ص198.

(65) . زينب العسال: مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته. ابيان. ع 356. مارس 2000. ص116.

(66) . م. ن . ص116.

(67) . م. ن . ص116.

(68) . م. ن . ص116.

(69) . م.ن . ص116.

(70) . م. ن ص. 116.

(71) . حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية. ص173.

(72) . زينب الأعوج: دفاتر نسائية. ص11.

(73) . م. ن ص. 11.

(74) . م. ن ص. 11.

(75) . حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي: المتخيل والهوية في الرواية العربية. ص173.

(76) . م. ن. ص174، 173.

(77) . م. ن ص. 175.

(78) . م. ن ص. 175.

(79) . زينب الأعوج: دفاتر نسائية. ص15.

(80) . م. ن ص. 15.

(81) . زينب الأعوج: دفاتر نسائية. ص15.

(82) . حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية. ص175.

(83) . م. ن ص. 175.

(84) . أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر . مجلة آمال. ع4. وزارة الثقافة. الجزائر . ص8.

(85) . م. ن ص. 8.

(86) . م. ن ص. 9.

(87) . م. ن ص. 10.

(88) . م. ن ص. 14.

(89) . م. ن ص. 19.

(90) . م. ن ص. 20.

(91) . م. ن ص. 21.
(92) . م. ن ص. 22.
(93) . م. ن ص. 24.
(94) . م. ن ص. 24، 25.
(95) . م. ن ص. 25.
(96) . م. ن ص. 26.
(97) . م. ن ص. 29.
(98) . م. ن ص. 31.
(99) . م. ن ص. 32.
(100) . م. ن ص. 33.
(101) . م. ن ص. 35.
(102) . م. ن ص. 36.
(103) . م. ن ص. 38.
(104) زوليخا السعودي: المرأة والحرية . تكون الشخصية . مجلة الضاد. معهد الآداب . جامعة قسنطينة. ع10 . 11 د. ت. ص61.
(105) . م. ن ص. 61.
(106) . م. ن ص. 62.
(107) . م. ن ص. 62.
(108) . م. ن ص. 62، 63.
(109) . م. ن ص.63.
(110) . م. ن ص. 63.
(111) . زوليخا السعودي: المرأة والحرية، تكوين الشخصية. مجلة الضاد. جامعة قسنطينة. الجزائر. ع10 . 11. ص64، 63.
(112) . أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر. ص41.
(113) . م. ن ص. 42.
(114) . م. ن ص.42.
(115) . م. ن ص.43.
(116) . م. ن ص.44.
(117) . م. ن ص.45.
(118) . م. ن ص.45.
(119) . م. ن ص.45.
(120) . م. ن ص.51.
(121) . م. ن ص.50، 51.
(122) . م. ن ص.52.
(123) . م. ن ص.53.
(124) . اعتدال عثمان: التراث المكبوت في أدب المرأة. دفاتر نسائية. المرأة / المجتمع/ الوعي الجديد. ص12.
(125) . م. ن ص.12.
(126) . م. ن ص.13.
(127) . م. ن ص.13.

■■■

واحة الشعر

❑❑

□□

لاميّة الشَّنفرى..
بائية الهواري

شعر: صالح هواري- فلسطين

[الشَّنفرى: شاعر جاهلي يماني من الشعراء الصعاليك، أسَرَهُ بنو سلامان وهو صغير وأساؤوا معاملته، وأهمله أهله بعد مقتل أبيه، فنشأ حاقداً على قومه الأزد، وعلى بني سلامان معاً. وأعملَ فيهم الفتك والانتقام. وآثر أن يعيش بين الوحوش على أن يعيش بين قومه.

. أمّا أنا فليس لي إلاَّ أهلي أعيش على زيتهم ولو كان مرَّاً...]

من قصيدته اللاَّميَّة:

أقيمــوا بنـــي أُمّــي صــدور مطــيكم ... فـــإني إلـــى قـــومٍ ســـواكم لأمْيـــلُ

ولـــي دونكــم أهلــون ســيدٌ عملَّــسٌ ... وأرقـــطُ زهلـــول وعرفـــاءُ جيـــألُ

هــم الأهــلُ لا مســتودع الســرِّ ذائــعٌ ... لـــديهم ولا الجـــاني بمـــا جـــرَّ يُخـــذلُ

***

بائية الهوَّاري

أضـــيؤُوا بنـــي قـــومي صـــدورَ بيـــوتكم ... فـــإني إلـــيكم مـــن ســـواكم لأَقـــربُ

أنـــا الشَّـــنفرى، لكننـــي لســـتُ مثلَـــهُ ... ألـــوذ بكـــم لا منكمـــو أتهـــرَّبُ

متـــى كـــان فـــرخُ الغـــيم يُنكـــر أُمَّـــهُ ... وهـل للـذي ينـأى عـن الأهـل مـذهَبُ!!

وداعـــاً... ولكنـــي إلـــيكم مســـافرٌ   عصـــافيريَ الثَّكلـــى كواهـــا التغـــرُّبُ
حملـــتُ عناقيـــدي معطَّـــرةَ اللَّمـــى   أباريقُهـــا نـــارٌ مـــن القلـــبُ تســـكَبُ
إذا هـــي لـــم تـــذهبْ إلـــيكم حمـــائمي   لتطلـــبَ عشـــقاً عـــاجلاً أيـــن تـــذهبُ؟
ألا فاســـكبوا فـــوق الخميـــرة زيـــتَكم   ولـــو كـــانَ مُـــرَّاً زيـــتُكم فهـــو طيِّـــبُ

***

فلسطينُ اسمي صيغَ من شجر الضُّحى   وحبـــرُ دمـــي تـــاجُ الزمـــانِ المـــذهَّبُ
ولـــي قامـــةٌ يمشـــي البخـــورُ بنســـغها   وكـــفٌّ مـــن الأمطـــار تهْمـــي.. لتشـــربوا
بنيْـــتُ مـــن الريحـــان عاصـــمتي، وفـــي   أزقَّتهـــا شـــمسُ العروبـــة تلعـــبُ
فكيـــف تـــركتم للغـــزاةِ جـــدائلي   علـــى حـــبلهم مشـــنوقةً تتعـــذَّبُ
فهـــل غـــيمكم مـــا عـــاد ينجـــبُ برقُـــهُ   وهـــل نبضُـــكم شـــريانُه متخشِّـــبُ!!
كـــأنَّ قميصـــي مـــن دخـــانٍ خيوطُـــهُ   فـــأينَ هـــو الـــريشُ الـــذي جئـــتُ أطلـــبُ!!
صـــنعتم مـــن الفخَّـــار بـــاخرتي، ولـــم   يكـــنْ نـــوحُ فيهـــا... غائـــبٌ أمْ مغيَّـــبُ!!
دمـــي شـــمعدان الله فـــي وَضَـــح الـــدُّجى   بمصـــحف زيتـــوني المصـــابيحُ تُكتـــبُ
فكيـــف يجـــرُّ المـــوتُ صـــوفَ قصـــائدي   وفـــي برتقـــالِ اللـــدِّ جمـــري مُعلَّـــبُ!!
ســـعيدٌ نجـــا يـــا ســـعدُ أُنْـــجُ مـــن الـــردى   مقـــالٌ قـــديم قـــد رواهُ المهلَّـــبُ
هـــي القـــدسُ معـــراجُ الـــدِّماءِ إلـــى الضـــحى   فإمّـــا انطفـــاءٌ أو شـــروقٌ مخضَّـــبُ
خُـــدعتم بمـــاءِ السّـــلم ضـــاءَ ســـرابُه   ألـــم تعلمـــوا أنَّ السَّـــرابَ مكـــذَّبُ!!
طلبـــتم مـــن الأغـــرابِ ثـــوبَ حمايـــةٍ   لنـــا... هـــل يـــردُّ البـــردَ ثـــوبٌ مُهـــرَّبُ!!

بزرقـــــةِ أحزانـــــي أســـــلِّحُ رملكـــــم ورمـــلٌ ســقاهُ الحـــزنُ يومـــاً سيعشـــبُ

أنـــــا وردةٌ جنســــيّتي كـــــلُّ طلقـــــةٍ مــن النّــور فــي وجــه الظَّــلام تصــوَّبُ

خُلقْـــتُ أحـــبُّ السّـــلمَ يحملـــه الهـــوى رســـــائلَ عشـــــقٍ، لا بنـــــادقَ تُرعــــبُ

وحســبي أطفــالٌ إذا مـــا رمَــوْا رمَــتْ ملائكــــةٌ فــــي كفِّهـــا الحـــقُّ يغلـــبُ

أدافــعُ عــنكم كيــف تخبــو حجــارتي وفـــي بيـــتَ لحـــمٍ وردةُ اللهِ تُصـــلبُ!!

تبارْكـــتَ يـــا شـــعبي بغـــزَّةَ نازفـــاً إذا أنـــتَ لـــم تنـــزفْ فكيـــف ستُخصـــبُ

إذا نســــفوا بيتـــــاً تناســـــل غيـــــرُه وفـــي كـــلِّ يـــومٍ "أمُّ أحمـــدَ" تُنجـــبُ

قطفْـتُ عـن الأيَّـام أجـراس ثـورتي وفــي حطــب الأعــداء جمــري مجــرَّبُ

وهـــذا رصاصــــي الكرملــــيُّ نبيــــذُه علــى سُــكْرِه التــاريخُ يصــحو ويطــربُ

وزيتــــونتي شــــعبيَّةٌ ضــــاء زيتُهــــا إذا مسَّـــــها جـــــرحُ الفـــــدائيِّ تُلهِـــبُ

هــو المــوتُ مصــباحي ألــوذُ بنــارِهِ ولـــولاهُ لـــم يبـــزغْ بقلبـــي كوكـــبُ

وأشــرفُ مــا فــي الأرض زنبقــةٌ بهــا دمـــاءُ الفلســـطيني تزكـــو وتعْـــذُبُ

إذا انتســبَ التــاريخُ للعــربِ نجمــةً إلـــى نجمتـــي كـــلُّ الكواكـــبِ تُنْسَـــبُ

ألا فاســكبوا فــوق الخميــرة زيــتكم ولـــو كـــان مُـــرَّاً زيـــتُكم فهـــو طيِّـــبُ

شباط 2002

❑❑❑

المَدَى

شعر: فؤاد كحل- سورية

المدى:
حيثُ ينبجسُ القلبُ
مثلَ الينابيعِ
والفجرُ يبحرُ
في مركباتِ الصّباحْ...
***
صوتُ أنثى
يغردُ في أذنيكَ
وقد كنت تحلَمْها
في رفيفِ جناحْ...
***
وردةٌ نهضتْ
عندما طفحَ النورُ
وانتشرتْ عبقاً
مدهشاً في جهاتِ
الفضاءِ المُباحْ...
***
المدى:
طفلة خلفَ نهرٍ تطيرُ
إلى غامضاتِ الحدائقِ
فوقَ جدائلها
الياسمينُ الصباحيُّ
مثلَ الفراشِ البريءِ
يضيءْ...
***
قُبلةٌ تتكوكبُ رائعةً
حرةً
في فضاءٍ من الأمنِ
حيثُ يعمُّ الوجودُ الدفيءْ..
***
خفقُ عصفورةٍ
حوَّمَتْ في سماءِ زغاليلها
وانتشتْ فرحَاً
بالذي سيجيءْ...
***
المدى:

لهبٌ يتوقّدْ بالنبضِ
والموتِ
والرغباتِ
وقمحِ البطولةِ
والفمِ والتضحياتِ
وقد بدأتْ بالوميضْ...
***
هاتَفٌ يأخذُ الروحَ
حتّى أقاصي القصائدِ
والقلبِ والحلباتِ
ولا يستكينُ لزلزلةٍ
أو جناحٍ مهيضْ...
***
رعَشَاتٌ تفيضُ
على الجسمِ
ثمّ تفيضُ على شاسعِ الوقتِ
ثمّ تفيضْ...
***
المدى:
في الصباحِ صباحٌ
وعند المساءِ مساءٌ
وبينَهما . في الظهيرةِ .
شمسٌ على عرشها
في امتدادِ المدارْ...
***
وطنٌ لاحتمالِ جمالٍ
وبرقٍ
وأزمنةٍ من غلالِ
بذارْ...
***
عاشقانِ يهلاّنِ
مثلَ شهابينِ
والنورُ يغمرُ قلبيهما
يهبطانِ على غرسٍ مزهرٍ بالنهارْ...
***
المدى:
فرحٌ مُدهشٌ
كنتِ كوّنْتِهِ
ليفاجئنَي في بداياتِ
أوردتي
ونهاياتِ
هذي القصيدة...
***
شهقةٌ
ليسَ يُعرَفُ فيها
. إذا أزهرتْ .
ما هو الرعدُ
حينَ يحلُّ
وما هي أرض الهدوء
البعيده...
***
قلَقٌ حينَ لا يستعيدْ

الصّدى شكلَ حالتهِ
فتطوفُ الرؤى
ويزغردُ قلبٌ
وتنهضُ داليةٌ
ويرفرفْ صدرٌ
ويقفزُ سربُ المنى
كالأرانبِ
فوقَ السهوبِ العديده
***
المدى:
حينما يخفقُ اسمٌ جليلٌ
على شفتيّ
فأسمو
وأسمو
ويسمو معي
كوكبُ الروحِ مشتعلاً
كالدماء...
***
حُلُمُ اللّيلِ بالبدْرِ
والأرضِ بالغيمِ
والورد بالحبِّ
والطيرِ بالأفْقِ
والوقتِ بالعظماءْ...
***
قطراتٌ على العشبِ
نورٌ على جسدٍ مشهرٍ
نهنهاتٌ على برعمٍ
بهجةٌ تتوقّدُ
حينَ تُفكُّ القيودُ
عن الشرفاءْ...
***
المدى:
دمعةٌ كرجتْ
ويدٌ هطلتْ
ورؤىً أزهرتْ
وبقايا رمادٍ
لقلبينِ كانا هنا مرةً
وحنانٌ يضيءُ الشجاعةَ
والبدءَ مبتهجاً
كلّما بزغتْ نبضةٌ لجنينْ...
***
مدهشٌ حيثُما هلَّ بدءٌ
وشفّتْ بيوتٌ
وغرّدَ طيرٌ
وحنحنَ قلبٌ
وأشرقَ بوحٌ
وأيقظَ نهرٌ
وطيّرَ حلمٌ
وهبَّ وليدٌ
ورفرفَ غصنٌ
وأبدعَ روحٌ
ينيرُ المسالكَ للقادمينْ...

***

بعضُ ذاكرةٍ

بعضُ مستقبلٍ

بعضُ نارٍ وماءٍ

وليلٍ وفجرٍ

وصمتٍ وعاصفةٍ

وسماءً...

وبعضُ دمٍ يتوقّدُ

في موكبِ الياسمينْ...

***

المدى:

امرأةٌ تتهَيّأُ فرحانةً

لولادةِ كوكبها

وانتشارِ مساراتهِ

في دروبِ الحياةْ.

بعلُهَا مثقلٌ بالهمومِ

ولكنهُ صاعدٌ نحو أعراسِهِ،

والعطاءُ يقدّمُ أرواحَ

أبنائهِ العظماءِ هدايا

لمن حولَهُمْ كالكُرومْ...

***

ضفّتانِ من النورِ والليلِ

نهرانِ للبردِ والدفْءِ

قلبان في الشرقِ والغربِ

دربانِ للسيرِ نحوَ السّفولِ

ونحوَ النجومْ...

***

عالَمٌ خلفَ معجزةٍ

لانفجارٍ عظيمٍ

يُعيدُ تكوّنَ هذا الوجودِ

إلى أبدٍ لا يُحاطُ بأيِّ تخُومْ...

***

المدى:

ثائرونَ على أُطُرٍ

خنقتْ موجَ أصحابها

وفضاءٌ مقيمٌ

وما يمنحُ الوقتُ من بهجةٍ

والمنى من دمٍ

والهُدى من رجاءٍ

وهذي الرُّؤى من صُوَرْ...

***

لُغةٌ وُلدتْ بيننا

وتشظّتْ إلى عالمٍ

من مرايا

تعيدُ تكوُّنَ حالاتنا

لنعود إلى غامضِ الروحِ

في الجسْمِ

حيثُ نكون هناكَ

انتظاراً لتهمي

فصولُ المطرْ...

***

جَرَيانٌ من الحبِّ

يُرجعُ للأرضِ بهجتَها
والكواكبِ طلعَتها
والرّبى زهرَها
والفصولِ تألّقَ دوراتِها
واللغاتِ بطاراتِها
والمراعيَ ينابيعَها
والشجرْ...

***

المدى:
عبقريّةُ روحٍ
وحبْرٍ
وزَندٍ
ورؤيا...
وتدميرُ أسلحةٍ لا عيونَ لها
وغزاةٍ
وطاغيةٍ
ويباسِ عقولٍ
وتكوينُ حرّيةٍ
لقلوبٍ
وأمكنةٍ ولأزمنةٍ
وابتداءِ غصونْ...

***

حالةٌ كي نظلَّ معاً
ونعيشَ الوجودَ إلى
آخرِ المنتهى
باشتعالِ الجّنونْ...

***

كوكبٌ
ليسَ يُعرَفُ
من أينَ جاءَ
وكيفَ يروحُ
وأنّى يعيدُ
ازدهارَ الأَتُونْ...

***

.... والمدى
رُغم هذا المجازْ:
واضحٌ.. غامضٌ
خائفٌ.. مرعبٌ
مدهشٌ....
حينَ ينتابُنا
لا نعودُ نفرِّقُ
بينَ الذي ماتَ
مِنذُ ولِادتِهِ
والذي قالَ للشيءِ:
كُنْ،
ليكُونْ...!!

***

2004/5/23

❒❒❒

هتفات السؤال

شعر : محمد وليد المصري- سورية

هَتَفَاتُ الحضرةِ،
قوسُ قزحْ...
يستفتي الطيفَ،
يضيء خفيَّ الحزنِ،
فيشرق بعضُ فرحْ..
ينبغ في كفّيكَ،
يشفُّ،
فيلتبس الأمر عليكَ،
أماءٌ هذا؟..
أم بلّور قدحْ..
سبّحْ في ملكوت الأنثى..
واستغرقْ...
في كهنوت سرابٍ،
يتناسخ في شفتيكَ،
نبيذ بَلَحْ...
فاشرب ما شئتَ،
وما شاءَ،
قبيل رحيل الحال،
إلى حالٍ،
يتماهى في هَتَفَات الحضرةِ،
يستعلي في الذات الأخرى..
ويصير الشطح سؤالاً...،
أو أنثى..،
من نحنُ؟،
يردّ سواكَ،
تغيب مكانكَ،
دون رحيلٍ،
أو سفَرٍ،
"توبادكَ"،
من قدُّوس الروحِ،
ونون النسَوةِ،
فاسبحْ..
فوق بساط الريحِ،
اعبرْ...

أرصفة الدنيا.. من وردٍ،
في الكأسِ، يتجلّى في قصبٍ..،
يقول مريدكَ، ذوّبه الكشفُ،
ما تُخفي.... فصار امرأةً،
تستيقظ في العينينِ، يتنوّل فيها الشعرُ،
أنا... ويطفح في كفّيهِ المخملْ..
أنتَ، يتهجّى أسئلةً،
اقرأْ.... كفّكَ، تغرق في أسئلةٍ،
في كفيِّ... قل: لي..
*** واسألْ..
هتفات الحضرةِ، قل: لي...
سربُ حمامٍ أبيضُ، ....
يقبس سرّ هديلٍ، واسألْ...

❑❑❑

كن كما تشتهي

شعر : موفق نادر- سورية

لا تكن مثلما يشتهيك الهواءُ
غباراً
تذرّيكَ ريح الشمالِ
وتسفو العوادي فؤاداً لجوجاً
بجنبيكَ
تحت الجنازير
أو فوق أحذية القافلةْ
لا تكن مثلما عهدوكَ
صدى ظلّهم
يستبيك الملوك بأنك
سيّد هذا الزمانِ
وأنّك خيلهمُ الصاهلةْ
تمرّد على ظلّك اللولبيّ
ولا تعتذرْ
عن بلادٍ
ذرعتَ بواديها راقصاً
كالقرودِ
وأثكلت أمّاتها بالكلام المجيدِ
***
لا تكن مثلما يبتغيك الطغاة
قلامة حرف على هامشٍ
في كتابْ
تبرّحك الأمنياتُ
لتعلو على ظلك الرخو
علّ تعاريج جفنيك توغل عبر القصائد
تدخلُ حدّ الكلام الجميل
تقارف ما ليس يدريه من صخب التجربةْ
سوى الضالعين بدمّ الحروف
ومن سوف يدخلهم عشقهم
للمتاه الجميل
بأرجلهم
ملكوتَ العذابْ
فكن شاعراً من سرابْ
وكن مثلما تشتهي أن تكون

إذا جاءك السرّ مدّثراً
بالقميص الموشّى بسحر الغيابْ
يشقّون من دبر
قلبك الغرّ
إمّا تدرّعته شاكياً:
عن القادمين إلى صبحنا
أنبياءَ
كما ولدتهم بذات سفاحٍ
تباريحُ نزوتنا السافلةْ
سيبتلّ جفناكَ
حين تمرّ بأرض الكنانةِ
ينكرك الماءُ
في سفح بابل
تعوي عليك كلاب الجزيرة
حين تراك حزيناً
وتبصق نظرتك الغافلةْ
وإمّا تجشّمت حتّى تموت
لتولد..!!
علّ الولادةَ
في ظلّ جرف سحيقٍ
يعيد إليك النبوءة
بالرحلة الحافلةْ
إذاً حين تقذفك الرَّحِمُ الخاملةْ
ستحلف ألفَ يمين برأسك:
أنْ ليس تعصبه
القابلةْ..!!
إنّ ضيق العباراتِ
ليس يحيق بما قد حوته الإمارةُ
ما من رؤى
غير محض هبابْ
فكن ما تريد على غفلة من عتابْ
وارتجلْ خطبة
من كلام موشّى بعتم الدروب
وخمر الدنانْ
وزيّن حواشَيها السابغاتِ
بأقوال بعض الثقات
وخير النكاتِ
ودَلِّ على صدرها حزمةً
من نياشينَ
رصعْ مطالع كلْماتها بالحنانْ
سيعرفك السادة الأتقياء
وقادة كلّ الجيوش
التي كتبتْ مجدنا
بالدخانْ
يقصّون من لهفة
كيف دارت رحاها على فسحة الحلم
كم كان صعباً على الوطن الحرّ
ذاك الرهانْ
"عهدنا الحروب صغاراً
بلا عجبٍ..!!

قد نمتنا إليها قبائلُ عاشت لياليها
فوق ظهر الجياد
خبرنا البسوس
وغبراء داحس
ما ضرّنا أن نريق دماً طاهراً
في الدنانْ
قرعنا الكؤوس على ذكر حطّين
ثمّ انتبذنا مكاناً قصيّاً
لكيلا يقال بأنّا لنا رغبة في الظهور
وكيلا تُخلَّد أسماؤنا
في الزمانْ
ويا سخف أعدائنا
حينما انشغلوا
باحتلال البلاد
وتقليم أشجارها
بالرصاص
لكم كان سهلاً زمانٌ قضيناه
حين انبرينا لهم
كي ندير المعارك
ثمّ يدير علينا الكؤوسَ سقاةٌ
خلعن عن الجسد المستثار بطقس القتال
بقايا وريقات توت الأمانْ
فلم يبقَ إلاّ البضاضةُ يسقطنها
في الكؤوسِ
ويهرعن
نحو النوافذ
ينظرن
كي تطمئن القلوب بأنّ الحروبَ
التي اشتعلت نارها في البعيد
لسوف تظلّ العرافةُ منها بخيرٍ
فلا نخسر المعجزاتِ التي
قد بذلنا لها
دم أبنائنا
سهرنا على ذكرها
في ليالي الشتاء الطويلْ
كتمنا على قلقٍ
لا يليق بأمثالنا نهنهاتِ العويلْ
فعد سيّداً في متاهة روحكَ
معتذراً للعروبة
عن حلمها الخلّبيّ
وكن بطلاً من غبار المعارك
حرر قصائدك العاهراتِ
نزّه وجهك المستحيلْ
سيأتيك في وسط ليلٍ
رجالٌ
لهم سحنةُ الذئب
يلقون فوق جبينك آياتهم
حقبةً من نصولْ
يجسّون نبضك
ثمّ سيحصون كم من غبار

تقاضيتَ أجر الخيانة
حتّى تضيع البلاد
بلا سبب منطقيّ
وكم من ليالٍ سهرتَ
على ضوء هذا الذهولْ..!!
فإن قال قائلهم:
لا تسرْ نحو بغدادَ
كلّ الدروب إلى موتها يعتريها الذبولْ
وكلّ الوجوه تيمم نحو قيامتها بغتةً
فانتظرْ
ريثما يرحلون خفافاً
تنقّط أيديهم من دماء الأصيلْ
تلفّتْ إليّ
وكن مثلما نشتهي
أنْ نكونْ
ستسمع –مثلي –على شرفة الأفق
دمدمة وصهيلْ
ووسط سواقي الدماءِ
سنلمح زرقة نهرٍ يمرّ
وغابات نخلٍ
ظليلْ
وإلا
فإنّا كلّ حالٍ
سنبقى على هذه الأرض نحيا
قتيلاً
يضمّ إليه
القتيلْ!!

❑❑❑

ولادات

شعر : عبد الكريم عبد الرحيم- فلسطين

في الذات

أقلبي من جسدي،
العينُ مرايا،
وصفاءٌ مطلقٌ حنجرتي
نايٌ أحاسيسي،
ووقتي قبراتٌ وخطايا
يدلهمُّ الصوتُ ما بين جفوني
وعذاباتي يدايا
والذي يسكنُ شريانيَ
دمعي،
كلَّ قوسٍ أنحني تعبر روحي .
قامتي .
يكسرُ ألواني على جلدي
يسوّيني بقايا
ويواري كلّ أطرافيَ بيتٌ تحت أرحامِ
مآسي الدهرِ مصلوبٌ
غريبٌ بينَ أهلي،
والمنارات التي شُردّتُ فيها
غشيتْ عيني، فمزقتْ رؤايا

لغة

أسوادٌ أبجديّاتُ الزمانْ
فلماذا أحتسي النورَ؟
وقدْ صارتْ حروفِي
حطبَ المعنى، يباسَ النحوِ
جرْفَ القبر، في ساحاتِ هذا العمرِ
ما فقهُ "أبي الطيّب؟ ما...؟
كنتُ غبارَ المهرجانْ
وشواذاتُ "أبي الأسوَدِ" و"الفاعلُ"
"حرفُ العلةِ"
اعتدْتُ صلاة الغائبِ
"العائدُ" في ظلّ الدلالاتِ انتحارُ "الحالِ"
كمْ ماتَ إمامٌ في غنى التفسيرِ
واستقلتْ لغاتٌ في احتضاري

تَجَلٍّ

ما تزيّنْتِ لهذا الليلِ!
هلْ أعشقُ ذاتي؟
أمْ هوَ القلبُ يعرّي ما ترى العينُ
ويعدو في البراري؟
لغتي ثوبُ دلال المقلتينْ
شارةُ الحسّ فلا بئرَ ولا طيرَ ولا أنثى
رخامٌ يحبسُ الوعيَ ويدنو من سماوات التجلي،
كلّ ما يبقى من الخلقِ فضاءٌ بينَ بينْ

الداخل

ثمر الموتِ نهاياتُ
الغناءْ
والولاداتُ صبيٌّ
قمرٌ يمشي شهيداً
حينما الحكمةُ تعتادُ وداعَ الأنبياءْ
فلماذا يغسل الحبّ محياه بماء البحرِ
يمشي كغمامات يظللن الوجودْ
وعلى مئذنةِ الروح يصلي
ومن الموت يعودْ؟
ارفعيني
من دم الدهشةِ
إني أتفيّا جسدَ الكونِ

ولي بعدَ رحيقِ النزفِ
مشكاةٌ ونورْ
قمراً كنتُ
وشعّ الصوتُ في ماء الدهورْ

ضياع

ضائعٌ بين نحيبي
واعتصام الحبّ بالبهجةِ
مرّ العمرُ لا أعرفُ...
وجهي تحت تاج الشوكِ
أمْ ريمٌ بمسك العشق يشتاقُ حبيبي
فسحةٌ ... نبضي غناءْ
شرفةٌ... صوتي بكاءْ
وأنا أيقونة الدهر تغطي أنملي الريحُ
فلا أدري أشعرٌ ذلك الهاتفُ أمْ محض دماءْ!
وسّديني زفرة المخنوق من ضيم البلايا
تعبَ العاشقُ والكون منايا
وسديني.....
كفّ أمي
ربما.... يحرسني دمعُ دعاها
لم يعدْ من قصص الصدقِ
سوى العاشق ضمته يداها

□□□

وتساقَطَ النُدَماء

شعر : محمد الشيخ علي- سورية

ورق خريفي ومقبرة خواء
ناديت أو أصغيت
صمتك أو صراخك هجرتان إلى خلاء
ريح على ورقٍ خريفيّ
ومقبرةٍ خواء
ناديتَ لا يأتيك
إلاّ صوتك المرتدّ من قيعان ذاكرةٍ
تهرّأت الدروب إلى مفاوزها
وأدمنتَ النداء
وأنت لا صوت سوى ريحٍ
على ورقٍ خريفي ومقبرة خواء.

هجر الندامى
أغمدوا في الصحو نشوتهم
وطاروا
لم تجد شمسٌ حديقتها
فسلّت وجهها من غمد كرمتهم
وغادرت السماء
جيل من الصلوات لم يُفلح
وجفّ النبعُ
هاجرت البحيرات القريبة
أغلقت أصداءها الصهلاتُ
وانحسر الرُّغاء
يبست كروم الشعر
حتى لم نجد ضرعاً لداليةٍ
ولا سؤراً بخابية
ولا في الماء ماء.
جيلٌ من الندْمان قد غربوا،
وفاكهة المساء؛
قمر تخلّى عن حبيبته
أصابته القذائف
فارتمى في مخدعي هَلِعاً
وأطفأ وجهه في مقلَتَيْ رشأٍ
وأجهش بالبكاء
وتساقط الندماء
فاكهةً معفَّرةً على غصنٍ هَباء.

هجر الندامى
سافروا في البرد
أدمنتُ اغتراب النهر

طاردتُ البحيرات البعيدة
كي أصبّ هناك
يا بردى، فمالي والبحارِ
وزرقة الموج القصيّ
وذلك الملح الذي
لا يمنح العطشى سوى عطشٍ
ولا يدري متى الأغراب ينتهكون خلوته
ويرمون الأساطيل العدوّة
في شواطئه
يبولون النفايات المشعّةَ
في الحساء.
ولأنّ لي وطني
سأدفن جثتي في الرمل
في الصحراء
تنبت من دمائي نخلة
أو وردة أو عوسجةْ
لا فرق بين الشوك
تأكله النياق المقبلات من الجزيرة
أو شفاه بنفسجةْ
يمتصّها نحل العراق إذا يشاء
متى يشاء.
ولأن لي جذري
سأسقيه دمي
وأمدّ أذرعه على كتفي
لأرفع منه ساريةً إذا
(ركزوا رفاتك في الرمال لواءَ
يستنهض الوادي صباحَ مساءَ)
ركزوا رفاتك أو رفاتي
في الهواء.
لتهُبَّ بي ريحٌ على ورقٍ خريفيّ
يهدهد راحة الموتى
ويمنحهم قليلاً من عَناء
ريحٌ رُخاءْ؛
والبحر يومئ بالسحابة
من بعيدٍ
ثم ينزفني على برٍّ خواء.

هجر الندامى
أغلقت أصداءها الصهلات
هاجرت البحيرات القريبة
لا ضفاف لدمعتي
أمضي تشرّدني الطُرُقْ
أشخاصُ من غربوا شواخِصُ
شاخصاتٌ بي
ويابسةٌ غَرَقْ.
ومدينة الأموات باديةٌ
من الصمت المكفَّن بالأرق
ريحٌ على ورقٍ خريفيٍّ
وريحْ..
ورقٌ خريفيٌّ
وَرَقْ.

❑❑❑

عالم القصة

ومضات قصصية

قصة : إبراهيم خريط– سورية

1 ـ كاتب

لم ينم ليلته الماضية، ولم يغمض له جفن..

ينظر إلى ساعة يده وإلى ساعة الجدار. عقاربهما تزحف ببطء شديد.. يشك بأنهما معطلتان، ولو أنهما لا تشيران إلى وقت واحد، لتحوّل الشك إلى يقين.

يقفز من سريره بين آونة وأخرى، وينظر إلى رزمتين كبيرتين من الكتب.. يتناول واحداً منها.. يقرأ الاسم والعنوان.. اسمه وعنوان الكتاب. يتأمل الخط والألوان. يقلب الصفحات.. ترتسم على وجهه ابتسامة النشوة والنصر، ويقول محدثاً نفسه باعتزاز: ها قد صار الحلم حقيقة.. حققت قفزة نوعية طالماً شغلت فكري وهيمنت على مسيرة حياتي، ورسمت طريق مستقبلي. هذا كله كلامي.. أنا تخيلته، وأنا اخترته وسطرته. وسوف يكتب النقاد والدارسون عنه في الصحف والمجلات، ويقيم الباحثون حوله الندوات. وقد أصبح علماً من أعلام الفكر والأدب. فتتهافت دور النشر والتوزيع على مؤلفاتي. وربما تتحول أعمالي إلى سهرات ومسلسلات تلفزيونية، وتترجم إلى لغات أجنبية، فأدعى إلى زيارات، وإلى المشاركة بأنشطة ومؤتمرات.

إنه كتابي الأول.. رأى النور أخيراً، بعد انتظار طويل.. بعد سنين من الحرمان والمكابدة التي ترهق الجسم والنفس، وتتلف الأعصاب.

هذه المعاناة صارت من الماضي.. مجرّد ذكرى. مثل آلام الولادة التي تنتهي مع الصرخة الأولى للمولود.

تجاوز الأزمة، وعبر إلى عالم فسيح طالما حلم به. لكن القلق لم يفارقه. كيف يهدأ أو ينام والليل طويل، وشروق الشمس يتمهّل في هتك ستائر الظلام!

في الصباح.. حمل عدداً من كتابه في حقيبة جلدية، بعد أن خطّ عليها إهداءه وإمضاءه للأصدقاء والأدباء خرج من بيته مبكراً، وتردد قبل أن ينطلق بها على دراجته الهوائية. فاليوم هو الجمعة، والناس يتأخرون كالعادة في النوم، قبل أن يستيقظوا ويدخلوا إلى الحمام. وقد يشرب بعضهم القهوة مع زوجته، وهي في قميص النوم. وأي زائر يدقّ الباب في هذا الوقت هو ضيف ثقيل وغير مرغوب.

هو يدرك ذلك، ويعرف أن هذه الطقوس تأخذ وقتاً طويلاً. لكنه لا يحتمل الانتظار.

توقف أمام بيت صديق قديم، طالما وقف معه وشاطره شجونه، وأفنى عمره بين دواوين الشعر والقصص والروايات. دقّ على بابه، واستدار إلى الحقيبة يفتحها ويبحث عن نسخة من الكتاب خطّ عليها إهداءه.

يداه ترتعشان، وقلبه يخفق بقوة.. عندما فاجأته امرأة عجوز، أطلّت عليه من باب البيت المجاور، بوجهها العابس، وفمها الخالي من الأسنان، ونبرة صوتها المرتجف وهي تقول بنفور واشمئزاز:

. يا فتاح يا عليم. يا رزّاق يا كريم. قل لي.. هل أنت جابي الماء أم الكهرباء؟

فغر فمه دهشة. أذهله السؤال. تشنّجت يداه، وندّت عنه كلمات غير مفهومة.

كررت العجوز سؤالها بعصبية. ودون أن ينظر إليها أعاد الكتاب إلى الحقيبة وأغلقها، واستعد للفرار. وقبل أن ينطلق بدراجته الهوائية مبتعداً عنها، قال لها وقد استعاد بعض هدوئه:

. أنت مخطئة يا سيدتي... لا ماء ولا كهرباء.

ثم أضاف وعلى وجهه ابتسامة ساخرة:

. وهل يعقل أن يعمل جابي الماء والكهرباء يوم الجمعة؟!.

2 ـ احترام

بصعوبة بالغة وقفت امرأة كبيرة، في الممر الضيق، بين مقاعد الحافلة المزدحمة. تحاول جاهدة أن تحافظ على توازنها، كلما أقلعت الحافلة أو انعطفت أو توقفت، وأن تترك، وسط الزحام، فاصلاً بينها وبين الآخرين الذين يحاصرونها، بعد أن ضاق بهم المكان، ووقف بعضهم على قدم واحدة.

يتصاعد العدد في كل موقف.. الكل يصعد ولا أحد ينوي النزول، أو يتخلى عن مقعده للمرأة الواقفة.

تقطّب جبين الرجل الجالس على مقربة منها، وصار الدم يغلي في عروقه.. انتفخ صدره، واحمرّت عيناه همهم ثم صرخ بغضب:

. العمى.. انعدمت الأخلاق، وماتت الشهامة والرجولة.

المرأة واقفة، والشباب جالسون.. شباب آخر زمن. انظروا ماذا حلّ بنا. العالم وصل إلى القمر والمريخ، ونحن مازلنا نراوح في مكاننا. تكالبت المصائب علينا، وأنتم تتفرجون وتهرّجون. عيب، والله عيب.

ساد الصمت لحظة في الحافلة التي تئن تحت وطأة حملها الثقيل. تطلّعت العيون بفضول إلى الرجل الغاضب، وأحسّ بعضهم بشيء من الحياء وتأنيب الضمير، ومع هذا لم يترك مقعده للمرأة.

نظر إليه صبي يجاوره، وقد استفزته كلمات الرجل الذي يقصده دون غيره، كما يعتقد، وقال ببساطة:

. لماذا لا تقف أنت يا صاحب الشهامة والرجولة، وتعطيها مقعدك.

استدار إليه الرجل، وقال مستنكراً بحزم:

. أنا؟ لا.. هذا غير معقول.. هذا لا يجوز.

سأله الفتى مستوضحاً:

. لماذا؟ هل أنت عاجز؟

ردّ عليه بغضب: ماذا تقول؟!. ما هذا الكلام السخيف يا ولد؟.

. هل أنت مُقعد؟

. أعوذ بالله منك ومن كلامك.

. إذاً.. لماذا لا تبدأ بنفسك، وتتخلى لها عن مقعدك؟

. قلت لك هذا غير ممكن.. لا يجوز.

. لماذا؟

تلعثم الرجل.. أطرق برأسه إلى الأسفل، وقال متردداً بصوت ضعيف:

. لأنني.. لأنني زوجها.

عندما سمع ركاب الحافلة كلام الرجل، ابتسموا.. شعروا بالارتياح، وظلوا على مقاعدهم دون تأنيب ضمير أو خجل.

3 ـ زمّر ابنك يا عجوز

أراد رجل أن يسافر من قريته النائية إلى المدينة.. أيام كان السفر نادراً والمسافرون قلة، ووسائل النقل التي تجاوزت مدّة الصلاحية، تحمل فوق طاقتها من البشر وغير البشر. فلا يفاجأ راكب إن وجد إلى جانبه بين المقاعد خروفاً يثغو، أو ديكاً يصيح، أو جدياً يدس رأسه في صناديق الفاكهة وأكياس الخضار، ولا غرابة أن تعلو قدور اللبن والجبن فوق رؤوس المسافرين وأن يساورهم القلق، خشية أن تندلق عليهم، وتلوّث ثيابهم، وتسيل على أجسادهم.

ولا عجب أن ينتشر خبر سفره قبل أيام من موعده، وأن يغدو هذا الحديث النادر محط اهتمام أهل القرية، ومحور حديثهم وحسدهم. وأن يطرق بابه صباحاً وظهراً ومساءً أصحاب الحاجات، وأن يلتفّ حوله عدد كبير من ذوي الطلبات.. هذا يرجوه أن يشتري له عقالاً وكوفية، والثاني حزاماً وكلابية، والثالث بطارية، والرابع دواءً من الصيدلية. دون أن يكلّف أحدهم نفسه، ويمدّ يده إلى جيبه، ويعطيه قرشاً واحداً.

وكان يتظاهر بأنه يستمع إلى طلباتهم، ويحفظها في ذاكرته، أو يكتبها على الورق. وما إن ينصرفوا حتى ينظر إليها بسخرية واستهجان، فتتأجج في صدره نار الغضب وشهوة الانتقام، ويمزّقها قطعاً صغيرة مردداً (هِه..هِه)، ثم ينثرها في الهواء.

دنا موعد السفر، وأصحاب الحاجات والطلبات مازالوا يتوافدون، ويؤكدون عليه أن لا ينسى وصاياهم. فيهزّ رأسه ويهمهم دون اكتراث.

وعندما همّ بالمغادرة، وقبل أن يصعد إلى الحافلة، أقبلت امرأة عجوز.. جاءت تركض لاهثة. تشير إليه بيدها المعروقة، وتنادي عليه بصوتها المخنوق، وترجوه أن ينتظر قليلاً.

وعندما اقتربت منه، التقطت أنفاسها، وقالت بصوت متقطع كالفحيح:

. لي رجاء عندك.. (بس خجلانه). فالطلبات صارت كثيرة عليك.

قال لها متذمراً: تكلمي، قولي ماذا تريدين؟

قالت مترددة: أريد.. أريد..

صمتت لحظة، ثم استطردت:

. أخشى أن تردّ طلبي.

قال بغضب: لا. أبداً. هيا.. عجّلي. لقد تأخرنا. السائق يدعوني إلى الصعود، والمسافرون ملّوا من الانتظار، وبدأوا يتذمرون.

قالت بلطف وتوسل: أريد.. أريد مزماراً.

سألها مستغرباً: مزمار؟! أنت تريدين مزماراً؟!

قالت: نعم.. مزمار لابني الصغير.

قال: طيب.. حاضر.

انفرجت أساريرها، ومدّت يدها إلى صرّة صغيرة في ثوبها. تناولت منها ليرتين ودسّتهما في يده مؤكدة:

. مزمار... مزمار لابني الصغير.

نظر إليها بدهشة، وقال: ليرتان! لماذا؟ المزمار بليرة واحدة.

هزّت رأسها مبتسمة وقالت: أعرف.. أعرف.

ثم أضافت بهدوء وذكاء:

ـ ليرة تشتري بها المزمار، والليرة الأخرى لك أنت.. حلال عليك.. تشرب بها فنجان قهوة أو شاي.

وضع الرجل الليرتين في جيبه، هزّ رأسه، وقال مبتسماً:

ـ حقاً أنت ذكية، وتعرفين الحق والواجب. اطمئني. طلبات الآخرين غير مجابة. أما أنت فقد زمّر ابنك يا عجوز.

***

ولدي

قصة: غسان كامل ونوس– سورية

بالأمس.. كان يزف لك الأعياد..

يمص إصبعه، يرفع ثوبه مداعباً، فتضحك!

بالأمس القريب.. ينام في حضنك، يأبى سوى ذلك!

بالأمس!!

كم تمر الأيام سراعاً!

هاأنت ترفع ثوبك أيضاً. لم يكن ستر تحته، وليس لديك ما تخفيه بعد. مع ذلك، يضحك الكبار، يحثونك بانفعال.

هاأنت تنتشي للأقوال التي تصرح، وتلاحق الكلمات والملامح التي تشي بشيء تفكر فيه، تنشغل بتأثيره المبالغ بمتعته أو إثارته.. أتراهم يستمتعون أيضاً.؟!

"أفكر في ذلك الآن، الآن.."

*

(زوّج السلطان ابنته للشاب الشاطر الفقير، وأسكنهما في قصره، انزعج العريس الذي يريد أن ينفرد بعروسه بعيداً عن العسس والحرس.. فظلا ينامان والسيف بينهما إلى أن..)

. ستي.. لماذا السيف بين العروسين؟!

توارب الحكاية، تتلهّى بحديث ما إلى أمي، لا يبتعد كثيراً:

(اختلفت سعدى مع زوجها، لأنه طلبها وهي في النفاث..)

. لماذا طلبها؟! وما هو النفاث؟!

لم ترد. فاجأها النعاس، وداهمني القلق.

لم أكن أعلم، وكيف السبيل؟!

*

تشير نحوك برأسها معتذرة، فتقول أمك:

. احكي.. احكي.. لا تخافي، لا يفهم!

وتتابع باهتمام سرد عملية إخراج الطفل الميت.

تسأل في طريق العودة:

. أمي! كيف دخل الصبي إلى هناك؟!

. الله.. الله قادر على كل شيء، كل شيء بإرادته.

تسكت، لأن إرادة الله لا حدود لها: البحر والجبال والعواصف والشمس والقمر والنجوم.. بفضلها أتيت وإخوتك وأهلك وأترابك.. ويذهب جدك وجدتك والكثيرون، حتى لو لم يصبحوا أجداداً بعد!

*

كان حمد يحكي بانفعال محموماً سعيداً، ولم تكن أقل انفعالاً، تساءلت بلهفة وتحسر:

. من أين تعرف كل هذا؟!

ستشكره كثيراً، أو تشتمه، فقد أدخلك في عالم لن تستطيع أن تهرب من غلوائه إن رغبت، ولن ترغب!

هاأنت تفكر في حمد، وتقول لكبدك الذي يمشي على الأرض:

ـ سعيد! ابتعد عن هذا الشقي تيسير.. شكله لا يريحني، نظراته وكلامه ونكاته؛ سيؤثر على درسك ومستقبلك!

وتغص بأقوال أخرى؛ سيفهمها سعيد لاحقاً. ألا تراه منشغلاً بالمشاهد الراقصة، والإعلانات الشهية، وكائناتها التي تتقارب أكثر من اللازم؟! وربما تتعرى..!

تبعده . تحاول . عن الشاشة؛ لتتابعها بعيداً عن ملاحقته، ويتملاها من خلف حضورك. لم تكن لديك مثل هذه المشاهد؛ المذياع وحدة السيد الذي لا يجارى في زمن الوحشة والشح والطفولة الوعرة، ولا يخف حضوره، أو تبهت نضارته. لكن آهاته التي تتطاول وتتجرح تذروها الرياح، قبل أن صارت بك لهفة الاستماع وحرقة الافتقاد، فتمر عبر أوصالك المستفزة.

المرافق العزيز هذا لم يكن متيسراً لك دائماً. فأبوك والأخبار التي تكتم الأنفاس، وإخوتك وما يطلبه المستمعون.. المجلات التي تتحدث عن حسناوات مثيرات، وتنشر صورهن الحاتمية لم تكن

في متناولك، رغم بعض الأحاديث عنها، صار لها وقعها المهم لاحقاً. كان يمكنك أن تتابع بعضاً مما يجذب ويمتع في كتب وسير وليالٍ يضيع بعضها، وتطوف أصداؤها الملونة..

*

بالأمس القريب كان ينام في حضنك، ضاق عليه؛ هل ضاق منه؟! وتقلص الحيز الذي أصر على احتلاله بينك وبين أمه، وضاقت أوقاتكما الآمنة..؟!

. هذا الشقي تيسير، أولاد السوء!

تحاول أن تشكو لها، ويضج في نفسك:

"لابد من شقي يرد على أسئلته التي تزداد أشواكها!!"

*

يستحق أبواك كأس التخفي. نجحا وأخفقت. رغم أن موئلاً بحجم غرفة واحدة كان قادراً على ضمكم مع كل فصول العيش والرغبات والمشاعر والأحلام، على غير ما أنتم فيه الآن/ الحال المتمدنة كما تحاول أن تشرح له، لهم.. لا تروقهم أيضاً!

هل كنت تنام كالقتيل كتعبير أبيك عن نومه التعب؟! كان يصارع الأرض من أجل بقائكم.

ما الذي يتعبك؟! تحاول جاهداً أن تبقى متيقظاً لتلحظ.. تتأكد، دون جدوى.

تحاولان أن تلعبا لعبة المغافلة ذاتها فتخيب أنت، ولا يبدو عليها الامتعاض، بل ربما مشاعر أخرى.. تستطيع الآن أن تظل يقظاً، لكنها تنام.. مشغولة عنك دائماً، وعن أولادها الذين يبلغون!

. ما الذي يشغلها؟!

تتساءل جهاراً أحياناً، فتثور:

. حرام عليك؛ لا تقدرون. مسؤولية البيت والأولاد.. والوظيفة وأنت!!

من الطبيعي أنها لن تضيف: والمسلسلات والثرثرة و.. و.. ولن تضيف أنت، لأنك غير مهيأ للاشتباك دائماً.

تنام.. ولن تحزن كثيراً لذلك. ستنهره لينام أيضاً، لتسهر محدقاً في محطات ومشاهد. ستسهر حتى يصبح وقت الدوام التالي كابوساً؛ لولا مكاسب، ووعود، وحضور الكائنات الألطف!

*

الأحياء الأخرى التي تعيش في جواركم، وتعايش عقلاء القرية ومراهقيها، لم تكن تحاول إخفاء شيء؛ لا تعقل، تجاهر بالحاجة. ينشغل أبواك بتحقيق رغباتهما المعلنة، ينتشيان.. يتفاخران بالإنجاز: سيزداد القطيع!

ويتبادلان التهاني والأماني مع الأقارب والجيران..

لا يمكنك أن تقبل المقارنة، ولا تستطيع استبعادها.. وتجنب أمنية: لو كنت غير عاقل..!

تحس بشيء غير المتعة، متعة الاكتشاف على الأقل.

*

الأخبار لا تسر.. وترهفون السمع بصمت وقلق. شببت على الأحداث التي لا تريح، وتصر على متابعتها في أكثر من محطة، وأكثر من موعد متقارب.

تهز رأسك بتوتر، الهزائم تعصف من كل الجهات، ومسلسل الفقد والضياع متواصل.. ألهذا تبحث عن انتصارات على مواقع أخرى، أقرب، وأشهى؟!

ليس الأمر محصوراً في الجبهات المعروفة، بل في جهات أقرب وأشد تأثيراً.. لست بعيداً عنها ولست معذوراً.. حتى في نظر نفسك..

كانت لديك أسئلة أخرى كثيرة، أعمق وأبعد.. ولم تكن الإجابات تقنع.. أيضاً..

من تلوم.. أباك.. أم أمك؟!

تحاول أن تفكر، تفسر، تسوّغ..

أمك.. كانت مشغولة بكم.. بالحياة.. فنسيت نفسها.. وعاشت كما لا تعرف.. إن كانت تعيش أم لا.. ولم يكن لأبيك بدائل مماثلة، لينشغل بها.. اهتماماته أوسع وأدق، وحاله أضيق وأقسى.. وكانت أحلامه شاسعة.. وكنت واحداً منها! ترى أين صارت أحلامه.. وأحلامك؟!

*

. ما معنى الاغتصاب يا أبي؟!

لم يكن الخبر عن أرض محتلة، رغم وفرة الحديث عنها. شبهتَ القضية بالاحتلال.. فاجأك سعيد:

. كيف يحتل الرجل المرأة؟

تحركت الأم متوترة. تجاهلتَ سؤاله متشبثاً بأي خبرٍ آخر، وأسكتَّهُ غاضباً، لأنه لا يدعك تستمع إلى الأخبار التي لا تسرَ؛ جلُّها!

أتراه يكف عن سؤالك؟! من سيسأل إذن؟!

أمه تركت الأمر لك، ليست أقل حرجاً. لو أن الأمر يتعلق بابنةٍ، كان أهون. فتلك مسؤوليتها، ولن يترك الزائر الدوري الفضّاح متسعاً أمامها للهرب من المصارحة..

لكن السائل الذي سيفاجئه نشوة سرية، لن يبوح به لأحد مخافة أن يفقدها.. سيستعيدها كلما أتيحت له الفرصة. ربما سيتوقف عن أسئلته حينئذٍ، فهل سترتاح؟!

*

لم يكن هيناً تقبُّلُ فكرة ذلك الفيلسوف، حيث أرجع الكثير من الأمراض والعقد والسلوك المنحرف إلى هذا الأمر، خلال فترات لا يكون للوعي دور فاعل فيها. لكنك صرت تراقب الأمور عن كثب، وقد غدا الوعي ممكناً، فهل المصيبة أخف وطأة؟!

ولم يكن سهلاً تصوّر الطرق التي تعرّف وسيتعرّف عبرها كل هذا العدد من الكائنات على هذا الأمر.. الكائنات التي تعقل . ستعقل . وتحلل وتحرم وتقوّم وتبدع وتحكم...

فكرت كثيراً فيما صرت تسمع وتقرأ من نصائح حول ضرورة مصارحة الأبناء بهذا العلم. لكنك لم تجرؤ، لم تستسغ، ولم تقوَ! في حين استسغت أفعالاً كثيرة، وتجرأت على التهرب من سعيد إلى مبادلة جارتك الملحّة بعضاً من اهتمام قد يتطور..

وتجرؤ أكثر على متابعة الفتحات المبالغة والمرتسمات المستفزَّة، في الوقت الذي يكون فيها ولَدك يتحين الفعل ذاته، حتى لدى كائنات أقرب.. ربما!

*

كنت وما أزال حريصاً على تعلمه، أحثه على المطالعة والتعرف على الأشياء، حتى تلك التي لا يتضمنها المنهاج.

لكني لا أستطيع استساغة فكرة أن يطلع على الكتب التي تتعلق بهذا الأمر؛ أبعدها من أمامه، كما لو كنت أخفيها، وأخفي عادات ومشاعر وأماني وأشياء أخرى عن والديَ الحريصين.. وأخبئ الإبداعات التي تدخل فيها جرأة التصريح ومتعة التلميح، ولم يعد يزعجني غياب الليالي الألف بنسختها غير المهذبة.

*

تحاول أن تكون أقل ضبطاً، لكن التربية وصورتك أمامه وموقعك وأموراً أخرى كثيرة لا تسمح. لم يعد صغيراً.. صوته، شعر ذقنه، تسريحته، المواد التي تلتمع على رأسه.. أدواتك التي تنتقل إليه سراً وعلانية. الأغاني والصور والأصوات..

لم يعد يسأل، لم تجبه؛ هل وصلت إليه الإجابات؟! بأية طريقة ومعنى؟! لماذا يتمرد؟! تلاحظ علائم الانقباض والتذمر.. ينظر إليكما بنفور. لم يعد يسأل؛ صار يطلب، يبالغ في الطلب.. تقدم ما تستطيع، لا يسوؤك ذلك أحياناً! فقد تبرر الكثير من أفعالك التي تثير الكلام بحاجاتهم التي لا تنتهي. مع ذلك؛ هل سيكون موقفك أكثر إقناعاً؟! وهل تتوقف الطلبات؟!

لم يعد صغيراً..

هل هي الحقيقة التي تؤرقك؟! أم عليك أن تفرح؟! أم أنك لا تريد أن تعترف بعجزك عن مؤاخاته. لم تتعود. ولا تقبل أن تقر بتقدمك في طريق الاهتلاك؟! ومازلت تتسقط النظرات ذات المعنى، وتتشغل بالملامح غير المجانية!

سنّةُ الكون؟! هذا صحيح، وإن كنت لا ترضى. وهو إلى الآن لا يفصح، لكن سيأتي وقت سيعلن فيه أشياء وأشياء.. أما أنت..!! تتحسس شعرك الذي يرمد ويخف.. وتحس بقلق يتضاعف.. مع صدى قهقهة يلح؛ نفسك خضراء ما تزال..

سنة الكون أن تدعه يستقل، يشبع.. لو يستطيع.. لو تستطيع!!

بالأمس القريب، كان يزف لك الأعياد، سيزفها أيضاً: النجاح والشهادات والزواج والأبناء و.. سيزف لك الأعياد أم ستتكاثف المسؤوليات أو الخيبات؟! أم الخيارت التي لن تختارها؟!

عليك أن تنسى ذقنه الحليقة، شعره الملمع، وعينيه الحائمتين، وصوته الأجش، وأسئلته التي لم يعد يسأل.. وتتذكر غيابه الذي بدأ يتطاول..

لتذهب متوفزاً إلى أمه.. تلك التي ربما تكون منشغلة ببعض الشعيرات البيض، وظل التجاعيد في وجهها أكثر..!

***

تداعِياتُ روحٍ مُخدّرَهْ..!

قصة: عدنان كنفاني– فلسطين

قليل من الألم يجعلني أتماهى مع تلك الوجوه المعفّرة بخضبات كثيرة وألوان تبدأ بلون مثل لون التراب وتصل متدرّجة تارة، ومفارقة تارة أخرى إلى لون يقارب إطلالة شمس في صباح صيف..

. إنه الألم.. ألا تدركين كم هو لذيذ عندما نحس به يأتينا عبر شيء نحن نسعى إليه..!

تتبرم..

. مجنون..

أحبكِ.. لم أجرؤ على النطق بها لكن كل نبضة مني كانت تقولها في اللحظة ألف مرّة.

جذرٌ يحمل ألوان حصيّات عَبَرت الزمن، واقتحمتني ذات فجأة ولذَ لها المقام، وطاب لي مقامها.. صَمَدت أمام غزوات الطبيعة وجنونها، عبر تاريخ ما عاد أحد يذكر عمقه، وَحَمَلت من كل ريح أثراً، ومن كل قوم أثراً، ولحظة أوشكت تفقد بريقها في مقامها بين أحشائي، زرعت في لحم بلاط الغرفة النظيف جذراً صغيراً جداً أطلق من قمّة هرمه اليابس ثريا.. وراحت تنبت سخيّة..

كانت تقول أمي:

. الثريات الحقيقية الأصيلة تنبت من الأرض..!

كلما قَطَفت ورقة ملوخية، تنتزعها برقّة من الساق الطويلة الذي نمت عليه، تكتسحها حرقة مؤلمة، تمسك ثديها بتوجع وتبكي..

. ليمونة يمّا.. تبكي على ليمونة يمّا..!

تنظر إليّ بكبرياء، فأشاهد بين عينيها شجرة الليمون الباسقة الآتية إلى ساحة مشاهدتي من ذاكرتها التي ما بهت توهّجها.. شجرة ليمون وارفة تظلّل فناء دارنا القريبة من الشاطئ..

تنتصب ثريا بمصابيحها الصغيرة، وبريقها، تمتشق قامتها من جرابٍ خفيّ ينام تحت بياض سريري، لا.. ليس سريراً بل طاولة خشبية عليها بعض ملاءات كلّها خضراء، وتصعد.. تصعد.. تصعد.. وكلما ارتقت صعوداً تتعلق على جنباتها مصابيح أكثر، وألف قطعة من الكريستال. ينكشف السقف فتشق لها طريقاً إلى أعمق الفضاء.. بيضاء هي الأخرى، أنوارها خافتة لكنها تتسلل نزولاً بطيئاً يغافلني ويدسّ رائق زيته في ارتجاج سائل صافٍ لا لون له في كيس يتعلّق مهزوماً مستسلماً هو الآخر طرفها..

انشقّ الجدار وخرجت منه.. سمراء ممشوقة القد، تسبقها رائحة عطرٍ يتحلل ثقيلاً تحت رائحة مخدّر قوي يتنفس من بين شفيتها المكتنزتين، وعينيها المشبعتين بألوان صارخة.. ومن ثوبها الأخضر القصير يكشف عن ركبتين كأنهما فلقتا صابونة غار، شعرها الأسود الفاحم الهارب متوحّشاً من رقعة قناع ملقى بإهمال تحت ذقنها..

كانت فتحة قميصها الأخضر تكشف عن نهدين سمراوين معصورين حطّا فوق وجهي.. ربما ضيق المكان جاء بها سابحةً من فوق رأسي، تمدّ جسدها إلى انتصاب الثريا، وليس من فسحة غير رأسي يحمل ما تدليا منها، أخذت نفساً عميقاً بينهما، فأحسست بالخدر قبل أن تغرز نصلاً حاداً خرج من بين أصابعها واستقر في الكيس الأبيض..

تتراجع ببطء شديد، فتسحب أنفاسي مع مغادرة نهديها جنّة وجهي.. آخذ نفساً آخر عميقاً أحسبه الأخير، وأراقب باستسلام سائلاً زيتياً بنيّ اللون يقتحم صفاء الماء الرائق، ولا يتحلل بل يغرق للقاع، تنساب منه قطرة تواصل ببطء شديد عبور الأنبوب الواصل إلى ساعدي..

. واحد.. اثنان..

تكوّم علكّة بين شفتيها وتنفخها ثم تمتصّها..

. ثلاثة.. أربعة...... ما اسمك...!؟

. نور..س.....س.........

الحافلة تغّص بالناس.. هذا رجل وقور أصلع يداري بعينيه قطيع أسرته، أولاده الكثرة، وزوجته البدينة تقضم شيئاً مخيفاً في ورقة ملفوفة بعناية وحرص.. صبيّة وحيدة على طرف المقعد ترشق نظراتها بين زحمة الوجه، وتسابق نظراتي.. تلتقي نظراتنا، تتسلل من بين شفتي ابتسامة، تغضّ طرفيها..

في أول استراحة، أدعوها إلى فنجان قهوة.. فتقاسمني قبل أن تواصل الحافلة رحلتها شطيرة جبنة، وأزيدها كأس كوكتيل فواكه..

الستائر البرتقالية تعطي المكان رغبة في إطباق الجفون بينما الشاشة المحشورة في الركن تومض بارتعاش صوراً باهتة تافهة كما اهتزازات الحافلة وهدير إطاراتها على إسفلت الطريق.

ينظر إلي بدهشة.. ما الذي شد انتباهه إليَّ..؟ هل أحسَّ هو الآخر بتلك المخارز التي تطعنني..؟ كم هي مؤلمة، لكنها باتت مع طول العشرة أليفة، حتى عندما تسكن أفتقدها.. كما الفرح يصبح الألم شيئاً من الحركة اليومية، عندما يبدأني الألم أشعر بأنني موجود.. من يصدق إحساسي الغريب هذا.؟

. جنون أن تفسر الألم بهذه الطريقة.!

تتبرم كلما قلت لها الألم رفيقي..

أعرف أنها تحبني.. لكنها لم تنطق بها أبداً..

. سآتيكِ يا عمري..!

. رحلة طويلة أخاف عليكَ من تعب الألم، ونزق الحصيّات.!

ثم ساد صمت طويل.. بعدها جاءتني أربع كلمات..

. نعم.. رتّب أمورك.. وتعالَ..!

. ماء يا أستاذ

انتبهت متأخراً فتناولت من يده الكأس.. يستطيع أن يتوازن وتتقاطع حركته يصب من الصفيحة البلاستيكية في الكؤوس الورقية دون أن يفقد قطرة واحدة.

تناولت الكأس من يده القصيرة كان عليَّ أن أمد جذعي إلى أقصى مدى، فأفلتت الحصيات من سيطرة ضغط أحشائي وبدأت تخرشني.. ربما تعاقبني وكنت أسكنتها هدوءاً.. سجنتها بين طيات أحشائي وحين شعرتُ أنها استسلمت لحصاري ضغطت عليها.

هذا الكأس أفلتها... من قال له إنني عطشان.؟

. ماذا بك..؟

. لا شيء.. لا شيء البتة أنا أستمع.. أستمع فقط.

لم تتوقف عن الحديث حتى لحظة فارقت قدمها آخر درجة من الحافلة، قفزت إلى سيارة صغيرة يقودها رجل أشيب ينتظرها، لوّحت بيدها خفية عنه.. ومضت.. فتنفستُ الصعداء.

منذ أبكر الصبح شربت كأس ماء كبيرة لتجرف إلى جوفي كبسولات كثيرة وأتبعتها بكأس حليب..

. لن تحتاج إلى عمل جراحي.. هو أنبوب رفيع يدخل إلى الحصيات يفتتها..

لماذا إذن يحمل كل هذه النصول..؟ سكاكين ومباضع أعرفها..

كان يتحدث إلي وأمي تعصر ألمها ويعتصرها.. أحسّه يمزّق صمت ثديها الموشك على البتر.. قطعة فولاذية تلمع في يده ينقلها بخفّة بين أصابعه..

مدّها وأردف بخيلاء.

. ضربة مشرط هكذا.. . وحز بالقطعة الفولاذية هواء الفضاء ... وينتهي كل شيء.!

استغرقني التفكير طويلاً.. كيف يمكن أن تصل أدوات تنظيرية إلى أحشائي.؟ إلى تلك الحصيات ثم تصعقها ولا تصعقني بل تنجيني من آلامي المبرحة..؟

أمي لم تنجُ..؟ ماتت على مثل ذلك اللوح الذي أستلقي عارياً عليه وثديها بقي ينبض ساعات قبل أن يلفظ أنفاسه..

النهر الذي يخترق مجراه المدينة عادت إليه الروح بعد يباس سنوات.. كانت أتحاشى المرور قربه، وأبتعد قدر ما تسمح لي الشوارع الالتفافية.. ليس مهماً كثيراً لو طالت المسافة ما دمت سأنجو من رائحة العفن والموت.

تجرّ طفلين، وتعلق ثالثاً على كتفها.. تبحث شفتاه المتشققتان عن قطرة ماء يجدها تتبع من جبهتها فيلعقها.. لو سمحوا لها عبور مسافة المتر فقط لما اضطرت أن تدور دورة واسعة لتصل إلى نقطة لا تبعد كثيراً عن نهاية ذلك المتر.!

كانت تتعثر بالحجارة، يفلت أحد الصغيرين من يدها فيتسمّر ينتظر اليد الدافئة تقوده إلى أمان لا يدركه بل يستسلم له.. منديلها الأبيض ينحسر عن رأسها فتبدو ضفيرتان وحاجبان يعتصران ألماً أيضاً لكنه بنكهة أخرى..

كنت أستطيع أن أتباهى بقدرتي على احتمال الألم وهي تكاد تبكي..

. لماذا يا نورس..؟

وأعاقب نفسي أكثر

وتسأليني لماذا.؟ وها أنا ذا أخوض المسافات إليكِ.. تقول لك عيناي.. أحبكِ..

فاض النهر.. كانت المياه الآسنة تطفو فائرة ثقيلة سوداء وتطفح من ضفتي مجراه، تكتسح الشوارع العريضة، ثم تمرّ عبر الحارات فلا يُسقِطُ هدير اندفاعها غير بيوت الطين، وترسو طبقت العفن بين طيات الجدران المتهالكة.

أصنام تنزل عن أبراجها.. لماذا تتوالد الأصنام كما يتوالد الجراد.. منذ هبل ويغوث وسواع ونحن نحطم الأصنام.. لم تنقص بل تكاثرت.. وألف امرأة ينثرن ضفائرهن السوداء فوق نعوش ليست كالنعوش بل هي رقائق من صفيح منتزعة من بقايا أشياء تحمل الأجساد المتفحّمة.

الشاشة تصفعني كلما حاولت أتوارى خلف هشاشة حصيّاتي الملساء، شيء حاد أحس به يلج لحمي ولا أشعر بألم..!

كيف تستطيع حصيّات ملساء ليس لها نصال ولا زوايا.. طعني.؟

هاهي أحسّها تتزاحم كتوأمين يتسابقان خروجاً من رحم متعبة.

. لم يكتم نمّوه..!

يقذف به إلى الحضّانة وقبل أن يغلق عليه الباب الزجاجي يكتشف أن لا وقود يشغّل مضخات دفع الأوكسجين..

حتى أجهزة التدفئة لم تجد لها سبيلاً لولوج صرخة حياة توأم صارع طويلاً قبل أن يتفقا أيهما يسبق الآخر.. بعد لحظات يُحمل من ذيله كفأر اختبار، ويلقى به في علبة قذرة..

سائل اسود ثخين يزحف فوق رمال صحراء ساخنة.. لماذا لا تبتلّ الرمال.؟ ولا السائل يصير سائلاً.؟ مددت يدي أزحت شيئاً من ذلك الأسود فأذهلني بياض الرمل..

يطوف النهر..

والثريا تصعد.. وتصعد.!

لم أعد أذكر غير كلمة واحدة تتردد عشر مرات في اللحظة.

. ما اسمك

جاهدت كي أتذكّر..

كانت الثريا ترتفع والسقف يغادر صحوتي، والقطعة الفولاذية تسكن في أحشائي، ورائحة عطر مقبور تحت رائحة مخدّر نفّاذ ينثر بين عيني من بين نهديها ما أنساني حتى اسمي.

الحافلة تتوقف.. صمت متحفّز ينتظر المترقبين.. كلّ يلاقي أحداً يستقبله.. إلا أنا..؟

. ما اسمك..

. اسمي.. اسمي..

كل ما أذكره حافلة ونهر يفيض وامرأة تتنكب طفلاً، وتبدأ في اعتصار زغرودة.. ورحلة متعبة ليس لها آفاق إلى حبيبة لم تقل يوماً أحبكَ..!

. قولي أحبك..

يسبح فيروز عينيها على متاهات روحي فتمسكني رعشة خيبة..

. ثم ماذا..؟

. ماذا تعنين بـ ثم ماذا.؟

المساء يأتيني بها..

. هل نحفر عذاباتنا بأيدينا..؟

. أحبكِ

ينكسر بريق الفيروز فأدرك أنها الحقيقة

كنت أتلوى.. هذه الحصيّات المفزعات صديقاتي.. ألوانها ليست كأي ألوان أعرف.. جميلة ملساء، مركّبة بيد صانع ماهر سكن هو الآخر بين تلافيف أحشائي، صار بعضي ولم يخرج يوماً مني

وساعة تلقفتنا المباضع والسكاكين وطاولة التشريح.. افترقنا

في مكان آخر أكثر ظلمة.. كانت الشاشة تمسك بتلابيبي

نهر آخر يعاني ذبحة الطوفان.. امرأة أخرى تتشبث بجذع زيتونة تنتشل أعضاءها من تربة حمراء فأنتشل عودتي إلى الحياة من تحت مبضع شق أحشائي..

. تبكين من أجل ليمونة يمّا.؟

تفاجؤني ألوان مجموعة من الحصيّات تعلن حزنها وهي ترفرف سجينة في علبة زجاجية، وتذرف دمعات حسرة تعاتب وفائي..

هل افترقنا.؟

كم أفتقد ذلك الألم..

. ثم ماذا.؟

. ما اسمك..!

اسمي.. اسمي..

أمي تحتل قبراً وثديها ينازع قبراً آخر.. النهر يواصل طوفانه ويكتسح رقاب الفقراء.. الأصنام تتكاثر، الأطفال يكبرون على أكتاف أمهاتهم..

. أحبكِ..

تتقطع المسافات وأعود كسيراً إلى كأس ماء في حافلة لم يفقد قطرة واحدة.

هذه المرّة لا أمدّ جذعي بل تركته هو ونصف كأس الماء يقتربان مني أكثر.. أحاول أن أرسم ابتسامة انتصار شامتة.. فيصعقني ألم يقول لي:

. لا تفعل..!

الصوت يأتيني هذه المرة من أعلى نقطة في الثريا، وينزل بطيئاً عبر المصابيح الصغيرة، وقطع الكريستال البرّاقة.. وينزرع هو الآخر إلى جانب الجذر الحزين..

. ما اسمك.. ما اسمك..؟

نهدان مخموران ينثران فوقي خدرهما..

شيئاً ثقيلاً يحتل مساحة من جسدي، أرفع رأسي قليلاً، لم أشاهد عريي، ولا أنابيب التفتيت، بل شاهدت بوضوح لفافات بيضاء كثيرة تعلن فراق حصيّاتي..

أين كنتُ.؟ ومتى ذهبت.؟ ومتى جئت..؟

. ما اسمك..

. اسمي ..... اسمي.....!

لم أعدْ أذكر شيئاً..!

***

الموت صمتاً

قصة : لبنى ياسين– العراق

هو كان رجل الاختصار، رجل القضايا المعلقة، رجل العبور المار ليلاً في قطارات الهروب، رجل النقاط الحازمة التي تنهي السطور بترفع، تشي هامته الطويلة بنفس أبية، بينما يشي نحوله ولمعان عينيه بطبع ناري ليس من السهل إخماد براكينه.

هي كانت امرأة الخوف، لا تكاد تشغل مكان فاصلة تتكئ بحياء على السطر لتفصل بين جملتين متقاربتين، امرأة الأرض الساكنة التي توقفت عن الثورة وربما عن الدوران منذ عصور.. امرأة الرغبات الأرضية بكل ما فيها من تهميش وتضليل.

على هامش الحياة التقيا قليلاً، قليلاً بما يكفي للقاء عابر دام دهراً، بهرها عنفوانه.. شدها كبرياؤه، ارتعدت إعجاباً بتحليقه في سماء الفتنة... بهرته هو بساطتها وأعجبه انبهارها بكل ما فيه.

قالت له: أهلي لن يرضوا بك.. فأنت تنتمي لديانة أخرى.

قال لها: إن لم تحلقي للسماء، لن تنزل السماء إليك، إن لم توغلي في أعماق البحر.. لن يفتح هو لك ذراعيه ويتوجك بانكسار أمواجه عند الغروب حورية بحر... والقرار لك.

هي أرادت أن تكون له، أرادت أن تكون مثله، أغرتها فكره الإيغال في الماء الأزرق، فغادرتهم ذات شمس بدون حقيبة سفر، فقط تركت ملاحظة صغيرة:

. اعذروني.. أريد أن أرى علو السماء، وعمق البحر.. أحبكم جميعاً.

طوت مسافات الاختلاف على جناح المحبة... تأبطت كبرياءه، وركبا أول طائرة للفرح تقلع باتجاه أحلامهما، على صوت انبهارها به يعلن أن على ركاب طائرة الشوق حزم أمرهم والصعود إليها.

لم يكن ثمة غيرهما على متنها، وبضع تفاصيل أخرى مهملة، لم تكن تستحق التفكير بالنسبة إليه، شغلتها حد الهلوسة.

ثم هبطت الطائرة على مطار الحياة اليومية، وعلى مدرجها الوعر... بدأت طقوسهما تبدي اختلافاً شرساً، وبدأت هي تهوي من علياء السماء بسرعة مخيفة.

سألته مراراً: ماذا تحب أن أطبخ للغذاء؟ هل تريد أن أجهز لك الحمام لدى عودتك؟؟ هل يحتاج قميصك إلى غسيل؟؟

سألها هو: أيكفيك هذا العلو؟ أم تريدين أن نحلق أكثر؟ هل كانت السماء زرقاء كما ينبغي لعيون حبيبتي؟؟ هل أحببت السير فوق الغمام؟؟ كان ثمة هوة كبيرة متسعة بينهما.. لم يستطع أن يبني لها جسراً من دقات قلبه.. لم تستطع هي القفز فوق تلك الهوة.. كانت تنفلت من بين يديه، وهو لا يستطيع شيئاً لإيقاف ذلك السيل الجارف المار بينهما.

ذات يوم قال لها: دعكِ من الغذاء، دعكِ من قميصي، سأصوم دهراً إن أنت شاركتني حياتي، شاركيني جنوني، شاركيني حزني، عمديني بدموعك وسأغدو نبياً، ابتريني بحزمك ولتتركي بي عاهة لا أبالي.. لا تقفي متفرجة هكذا أريدك معي في كل خطوة أخطوها.

هي... لم تفهم شيئاً مما قاله وقفت وهي شادرة اللب.. لم تعِ ما الذي عليها أن تفعله عدا تجهيز الغذاء وترتيب أمور المنزل، فاستفاضت حيرة.

بعد شهور لم يلتقيا فيها إلا على حافة سرير، لم يتحدثا إلا بضع كلمات، أحضر لها الجريدة التي اعتاد أن يكتب فيها، رماها في حضنها دون أن ينبس ببنت شفة ومضى صامتاً نحو سرير الغربة.

فتحت الجريدة.. توجهت إلى زاويته.. كان عنوانها: "الموت صمتاً"، تتحدث عن فجيعة الحب غربةً بين حبيبين لا يمتلكان لغة ما، عن حبيبين يتحدثان لغتين مختلفتين تماماً، عن انتحار الشوق في لوعة الاختلاف، عن اغتيال العشق في حضرة الصمت، عن جنازة الحب المتواضعة التي لم تكن تليق أبداً بعلاقة كتلك.

هي.. لمت حقيبة الخيبة، وعادت أدراجها منتعلة حزنها على طائرة الندم.

موت آخر

انبثق أمامي فجأة بهامته الباسقة، لكن انحناءً ما أصاب شموخها، فأصابني بالذعر، وقفت في حضرة انكساره مندهشاً حد الألم وبادرته بالسؤال:

لماذا؟.. لماذا ذهبت إلى هناك يا رجل؟ لماذا ورطت نفسك؟

رفع نحوي عينين متعبتين إلى حد الإعياء ولم ينبس ببنت ألم، بل تابع سحب قدميه ميمّماً

شطر منزله، لحقت به.. وفي سكون الليل المدقع لم يكن ثمة صوت سوى صوت اجتثاث قلبه من هاوية الوجع المدمر، كان في عينيه شيء ما.. شيء كسرته العتمة ومحا بريقه الألم، لم يغب سوى شهور قاربت أن تنهي حبلها بسنة.. لكني أحسست أن دهوراً وقفت بيني وبينه، وكما تقابل شخصاً غادرته لسنين فتحس إنه صار شخصاً آخر، أصبح هو شخصاً آخر، هناك في داخله كان ينبت عشب بري يرفض اجتثاثه ولو حتى بالتنويه.

أوصلته حتى داره.. تراكض الجميع يرحبون بعودته ويسلمون عليه بلهفة موجعة بينما هو تائه النظرات، لم يعر أحداً اهتمامه وكأنما فقد القدرة على التواصل مع العالم الخارج وانكفأ إلى عوالمه الداخلية يجرّ ذيول خيبته وألمه.

تركتهم ومضيت في حال سبيلي، قلت سآتي غداً للاطمئنان على صحة أغلب الظن ما عاد يملكها، لربما استطعت التواصل مع إنسان قدم حواسه الخمس للتقاعد المبكر.

استوقفتني زوجته (أختي)... قالت لي ابقَ الليلة عندنا فهو صديقك المقرّب، ولربما ساعده بقاؤك.

لكنني وجدت في ذلك إزعاجاً سافراً له، لقد اجتاز مسافة طويلة للوصول إلى محافظة البرتقال (ديالي) حيث منزله، أغلب الظن أنه يتوق إلى وحدة وسرير وظلام وصمت.

تسابقت الأفكار إلى رأسي طيلة الطريق، كيف وصل إلى مدينتنا الصغيرة بالة هذا؟ أعلى أقدام الخيبة أم على أجنحة الوجع؟وما الشيء الفظيع الذي يمر به حتى يقلبه إلى هذا الكائن الغريب في أقل من سنة؟؟ هو.. الرجل الذي كان يستفيض مرحاً، كان يحمل معه حقيبة الفرح أينما حل يفتحها أمامنا.. كحاو ماهر، وينثر محتواها عبقاً يزيح به ضباب الملل وكآبة الأيام، لم يكن ثمة رجل بيننا أخف ظلاً أو أكثر ضحكاً أو أقل همّاً منه.. فما الذي قلبه بهذا الشكل؟؟.

مضيت إلى منزلي، لم أنم ليلتها، غالبني النعاس ولم يغلبني، وكبومٍ مكابر بقيت ساهد الطرف سادراً حتى خيوط الصباح الأولى، استسلمتُ بعدها لكوابيس موت مؤلم مدمر.

حلمت به.. كانت الذئاب تطارده مطاردة عنيفة، ثم أحاطت به وتكالبت عليه تنهش لحمه، رأيتها تهاجمه.. تعض أطرافه فتتساقط أشلاؤه شلواً تلو الآخر، ورأيته يعاود التقاط أشلائه ويضعها كيفما اتفق لتلتصق بجسده، تشوّهَ شكله.. صار أشبه بمسخ مرعب، لكنه لم يفرط بقطعة من جسده المتمزق ولا حتى بظفر، ما زال الجسد جسده رغم كل التمزق، رغم كل التشوه، وبرغم جميع الألم.. ثم انبثق الدم من جسده واصبح نهراً.. جرى نهر دمه بتدفق مهول.. فيضانا اقتلع كل ما وقف في طريقه حتى ثلة الذئاب التي حاولت في البداية أن تشرب من نهر الدم، كان مصيرها هي الأخرى الغرق في فيضانه. بينما هو ما يزال واقفاً حيث هو، صامداً يحاول معالجة أعضائه الكليمة وإعادتها إلى مكانها.

أوجعني كابوسي.. واستيقظت غارقاً في عرقي بدلاً من أن غرق في دمه، كنت اختنق..

واكتشفت للتوّ أن عينيّ لم تغمضا لأكثر من ساعتين.. لكن الصباح أعلن عن إشراقه مزيحاً ستائر الظلماء عن وجه الكون بجيوش من أشعة الشمس.

ارتديت ثيابي كيفما اتفق ناسياً أن أغسل آثار خرائب الليل وفيضاناته عن ملامح وجهي، ويممتُ مسرعاً شطر داره ثانية وقد نال مني كابوس الدم ذاك.

فتحت أختي الباب واجمة وكأنها أصيبت منه بعدوى الذبول والصمت.. قلت لها

. كيف حاله؟؟

ردت:

. لا حال لديه تسأل عنه.. لم يأكل.. لم يتكلم.. لم يصغ.. ولو آل الأمر إليه لما تنفس، ارتمى فوق سريره بعد أن أغلق الباب وراءه في محاولة لإبلاغنا بوجوب البقاء خارجاً بطريقة مهذبة، دخلت إليه بعد قليل فوجدته غارقاً في نوم متعب، بينما تجمعت ملامح وجهه وتقلصت وتمركزت في منتصف وجهه، فخرجت مغلقة الباب ورائي لعل النوم يزيح عنه شبح الإعياء الذي يهيمن عليه.

اتجهتُ إلى غرفته بعد أن قدّرتُ أنه نام فترة مناسبة تماماً لإيقاظه بعدها.. طرقت الباب، وإذ لم أتلق جواباً فتحته بهدوء شديد ودخلت، كان قد حرص على استضافة الظلام في غرفته بإغلاق النافذة الوحيدة وإسدال الستائر جيداً، وجدته كما وصفته أختي تماماً، ولولا إيقاع أنفاسه المتعبة لاعتقدته ميتاً.

هززته برفق مردداً بصوت هامس:

. استفق فقد أفرد الصباح جناحه.

دون أن يفتح عينيه أجابني:

. أي صباح؟ أنت تهذي.

قلت له:

. قم وحدثنا، فقد اشتقنا لأحاديثك المرحة.

فتح عينيه بشحٍ شديد كأنما خاف أن يهرب منهما النوم قائلاً:

. وما نفع الكلام.. افتح الباب وانظر خارجاً.. هل بعد هذا كله كلام يُقال؟

قلت له:

. قم يا رجل.. أولادك بانتظارك.

قال لي:

. قلْ لهم إذن ألاّ ينتظروني.. فلم أعد هنا.

أربكتني كلماته.. هزتني في العمق.. بل قل أوجعتني، وحرت في أمره لكني احترمت رغبته

وخرجت مغلقاً ورائي باباً أظنه يريده باباً للحده.

جلسنا في الصالة.. لم تكن صالة بمعنى هذه الكلمة، إلا أنها مع ذلك كانت تؤدي وظائف الصالة وغرفة الضيوف وغرفة الطعام معاً في النهار.. أما ليلاً فكان لها عمل إضافي غير مأجور إذ أنها تتحول إلى غرفة نوم للصبيين الكبيرين الذين تجاوزا سنّ الثالثة عشرة فتم فصلهما عن أخواتهما الإناث، وخصصت هذه الصالة لنومهما بعد أن تفرغ ليلاً من أشغالها الأخرى. أحضرت أختي إبريق الشاي، وجلست قبالتي، كانت تمنع دموعها من الإفلات من فتحتي عينيها وهي تسألني بسذاجة طفل ما الذي يجري؟؟

بماذا أجيب وليس لدي أي شيء يحمل بريق إجابة.

قلت لها: صبراً يا أختي.. إنها مسألة وقت، ما مر به ليس بالقليل، الحمد لله أنه عاد.. أما كنا قد يئسنا من ظهوره ثانية؟؟

ردت أختي: حقاً!!! لقد أصابني اليأس من عودته، واعتقدت أنه ربما... وسكتت برهة لتنجو بنفسها من احتمال موته ولو شفهياً، ثم أضافت:

. لا قدّر الله!! الحمد لله الذي أعاده لنا سالماً.

شعرت بوخزة غريبة للسخرية تمتزج بجملة (عاد سالماً).. وربما تطال وخزتها هذه كلما (عاد) أصلاً، فأنا شخصياً لم أجد شيئاً عاد منه حتى اللحظة.

بقيت إلى جانب أختي أشد أزرها إذ لم يعد لديّ ما أقوم به طيلة النهار سوى انتظاري اليائس لاستيقاظه من موت مؤقت يريد أن يعتقده دائماً.

فتح باب غرفته.. خرج إلينا بخطوات وئيدة وكأنه يضنَ علينا بحضوره، هالني شكله في الضوء، فلم أكن قد رأيته من خلال نور واضح قبل اللحظة، كان ميتاً يخطو على أرجل حي.. كان ميتاً حقاً.. وقد فقد مع فرحه كثيراً من وزن جسده المتعب... وكرشاً كان يبارينا بها وفي عينيه تلك النظرة التي تفيض ألماً حتى فرغت من المعنى وامتلأت وجعاً.

لم يحفل بنا ولا بشيء حوله.. لم يحاول حتى أن يخصّ أي شيء كان قد فارقه قرابة السنة بنظرة خاصة ولا حتى زوجته المشتاقة.

جلس على كرسيه وكأنما كان قد تركه قبل النوم فقط، بدون كلام، فقط بكل ذلك البؤس المطلّ من عينيه الذي لم تفارقني مفردات له حتى اللحظة لم أفهمها.

قامت أختي بتجهيز الغذاء الذي يحب، وربما الأصح أن أقول العشاء، نظراً لأفول الشمس مصادرة معها دفئاً لم أشعر به، إلا أن إصرار أحد منا لم يثنه عن مقاطعته للطعام.. فما عاد الطعام من اهتماماته مطلقاً.

أرقٌ هو.. تَعِبٌ.. مهزومٌ.. مخنوقٌ.. متألمٌ.. ضائعُ.. غاضب.. لكنه حتماً ليس بجائع.. على

الأقل ليس إلى الطعام.

احتراماً مني لشهيته المفقودة لكل شيء.. قاطعت بدوري الطعام.. وأومأت لأختي بأن تتركنا وحدنا علّ رياح الصداقة المتينة التي ربطتنا منذ نعومة أظفارنا تهب على همومه وتشد أزر رغبة دفينة في إزاحة عبء ثقيل عن كاهله فتأذن له بالبوح.

ـ هيا يا صديقي، فأنا بئر أسرارك كنت وما أزال.. أنا من شاركك آلامك وأفراحك ومغامراتك ومقالبك وتقلباتك وأسرارك الصغيرة تلك التي كانت يومها بحجم المحيط.. ما زلت أنا رغم تقلبت الدهر علينا، رغم الأوقات الصعبة التي مرت على كل منا، رغم كل شيء.. لم ينقص من صداقتنا سوى شوائب الزمن فازدادت متانة مع تقدم العمر.

بكى صديقي، وانفرطت لؤلؤتان غاليتان من عينيه نزلتا باستحياء وإباء ذكوري على خديه، أوجعته دمعتاه وهما تنهمران قسراً على مرأى مني، فمازال يريد أن يبدو قوياً.. ربما ذلك الجانب مني الذي أصبح قريبه بالمصاهرة هو تحديداً ما أوجعه ببكائه أمامي، تمتم بكلمات لم تكن مفهومة أبداً.. بضع كلمات منها زايلها الغموض ففهمتها، لكنها وصلتني دون ترابط كما في الكلمات المتقاطعة، ثم انفجر بالكلام دفعة واحدة.. وأجهش بالبكاء كما لم أرَ رجلاً يبكي من قبل، أصبحت عباراته تأتيني متقطعة الأوصال، أليمة الأشلاء، لكني صرت أفهم وأحس كل ما كان يقوله وما لم يقله، صرت أشعر بحواسه وأرى بعينيه. قال لي بصوت متهدج يكاد يطغى عليه صوت أنفاسه المكلومة المتقطعة:

ـ تصور امرأة تُخلّد انتصارها بصورة فوتوغرافية فوق عري رجولتي، وتقف بوضعيات فاحشة وبأخرى مذلّة فوق جسدي العاري، ضابط هي في الجيش الأمريكي، لم أذق طعماً أمّر من الذل.. والله لم أعرف طعماً أمرّ منه، ووددتُ لو أشبعتها ضرباً... وددتُ لو قتلتها ألف مرة... وددتُ لو متُ... لو تفجرتُ... لو احترقتُ... وأحرقتُ كل شيء معي، لكنني ما زلتُ حياً.

في هذه اللحظات بالذات شاركته البكاء، أجهشت ألماً ومرارة ووجعاً.. أجهشت ذلاً. أردت أن أصرخ به لا تبك فالجرح جرحي أيضاً، لكن صوتي اختنق مع دموعي، فلم أعد قادراً إلاّ على العويل كالنساء.

آه يا جرحي الهرم وأنت تمتد خنجراً في الخاصرة يطال كرامتي كما طال كرامته قبلي.

سكت قليلاً، كنتُ أعلم أن في جعبته الكثير من الألم المتحصن خلف قسماته الموجوعة، لكنه آثر أن يذيل حديثه بالصمت... موارياً عوراته النفسية خلف سكونه، بعد أن كُشفتْ عوراته الجسدية أمام عيون لصوص الحضارة، فرحت أغيرّ مسار الحديث صوب أطفاله عله يسلو، ومضات غبية اختبأتُ وراءها عندما أدمته الذاكرة في محاولة للنيل منه ثانية.. إلا أنه لم يكن يسمعني.. لم يكن يراني، كان وحده تماماً في الغرفة.

خرجت تائهاً في سواد الليل.. اختلط بكائي بعويلي بذهولي بصمتي بتشردي.. بذلي.. لم أعد أعرف من أنا.

تتقاذفني الأزقة الضيقة ومتاهات الضياع في داخلي، وددت لو خلعت حواسي الخمس ووضعتها عند أقرب جمعية خيرية.. فربما احتاجها غيري ليعزز صلاته بما حوله لكي يرى ويسمع ويحس جيداً بما يحدث.. وربما كان أكثر شجاعة مني فاستطاع أن يفعل شيئاً.

على أطلال خرائبي مشيت.. على وهم.. كان اسمه أنا.. على ذيول الخيبة الحمقاء أسرج فتيل حزني، فلا أستطيع أن أحزن أكثر.

يا له من موت مفجع. أناخ بلعنته على كل ما حولي.. وتركني إمعاناً منه في تعذيبي وإذلالي.. أللموت مفاضلات وتفضيل كما للحياة؟؟

فقدتُ قدرتي على الرؤية بمباركة العتمة التي حلت فجأة حولي وفي داخلي وصرت أتخبط في محاولة مستميتة لتحديد وجهتي، لكني ولدهشتي وجدت نفسي حيث أنا.. على خطوات من منزل أختي، كأني غادرته للتوّ، كان نور الصالة مضاءً مما يعني أنه مازال هناك يلوك أوجاعه وتلوكه.

أحنيت شموخ رأسي بألم مخيف ومضيت صامتاً نحو منزلي، مشيّعاً بقايا أمل باغتني يوماً ما، لا أعرف من أين أتى، لكنني أعلم تماماً كيف مات.

*****

ديالى: محافظة في العراق مشهورة بالبرتقال.

بريد عاجل

يسودني مزاج ضبابي للكتابة.

وأراك تخرج من بين الحروف علامات تعجب وإشارات استفهام.

أراك تخرج فتقف بحزم لا أملكه، نقطة في آخر السطر تنهى بها الكثير الكثير من حكايتنا الغريبة. وما زال يسودني ذلك المزاج الضبابي...

ألأنني رضيت بعلاقة شرعيتها ورقة عند شيخ لا غير، لأصبح الزوجة الثانية لزوج لم يعد لديه وقت كاف لكلتينا؟؟

ألأنني وبعد انتظار خمسة عشر عاماً صادفتك مرة أخرى فأشعلت بي كل الحرائق التي اعتقدت مخطئة أنني أخمدتها ذات يوم، فإذا هي جذوة تحت الرماد لم يكن ينقصها أكثر من رؤيتك من بعيد لتنطلق مرة أخرى وتكتسحني روحاً وجسداً.

بعد خمسة عشر عاماً ألتقيك زوجاً لأخرى وأبا لأطفال ثلاثة، وأميراً متوجاً على إمارتك

الصغيرة... وتقنعني يومها... لقد اختفيت وحسب كأنك لم تكن... كأني نسجتك من أوهامي وعندما فتحت عينيّ لم أجدك.

تركتَ بعدها بصماتك علامات استفهام كثيرة وإشارات تعجب أكثر... وجرحاً غائراً كهاوية لا قرار لها على ثنايا الفؤاد.

تناسيتك.. لكنني لم أنسك.. كنت تمر بخاطري بين الحين والآخر ويواجهني السؤال مؤلماً: لماذا.. كيف... وأين اختفيت؟؟

وتعود تلك الإشارات إلى دهاليز حياتي لتغتالني للمرة الألف.. لتحرقني.. وأنا ما كان ذنبي سوى أنني أحببتك كما لم تحب حواء يوماً.

ثم... كان ذلك اليوم...

كنت في طريقي إلى حفلة موسيقية أغسل بها تراب ملل وشح أيامي بلون مغبر أسود، وربما إمعاناً مني في إغاظة الملل أو تضليله أو ربما تضليل نفسي ارتديت ثوباً أبيض كما لو كنت عروساً... وتزينت كما لو أني ذاهبة للقائك الذي لم أحسب له حساباً.

وهناك... وقبيل ابتداء الحفل... برزت أمامي فجأة... سقط قلبي من مكانه، وارتعشت قدماي وغشيني إحساس خفي بأنني قد أسقط إن أنا تزحزحت من مكاني، فاتجهت أنت إلي.. صافحتني بقوة محتضناً كفي بكلتا يديك.. رحبت بي بشوق أظنك اقتبسته من قلبي، كأنك كنت تنتظرني.. قلت لي يومها: ما زلت جميلة.. بل إنك اليوم أجمل.. تبدين كملاك في اللون الأبيض.

كنت أجيبك آلياً كلمات حمقى تخرج من فمي بلا ترتيب ولا حتى تدبير.. كلمات تتساقط سهواً من بين شفتي دون تفكير إذ أن عقلي دخل فجأة في متاهات أخرى لا تتسع إلا لشخص واحد، وذكريات مذ وقعت عيناي عليك استيقظت من غيبوبة لم تكن طويلة.

أكملنا ذلك الحفل سوياً.. وأوصلتني إلى المنزل.. تخليت أنا بدوري عن حرصي وعن قلقي تجاه مجتمع لا يرحم امرأة جل ذنبها إنها وحيدة في الحياة والمسكن... وجلست جوارك في سيارتك.. ربما لأمنّي نفسي.. إنني لم أجلس إلى جوارك في حفل زفافك... فلأكتف إذاً بمقعد إلى جوارك في السيارة.

بعدها تحادثنا كثيراً ومطولاً.. وتلاقينا.. وقضينا أو ربما قضيت أنا أسعد أيام حياتي معك ثم اقترحت زواجاً عرفياً يجمعنا.. زواجاً كنت أنا من ألد أعدائه.. وكنت أشن حرباً ضروساً كلما ذكر أمامي ناعتة عروسه بالغباء والذل، فإذا بي أصبح فجأة إحدى بطلاته... أليس للقدر أحياناً مفارقات مضحكة حد الدموع والألم.

بل إنني كدت أطير فرحاً فقط لأجل الاقتران بك ولو على ورقة.. ما كان غيرك يعنيني.

وها أنت اليوم ولم تمض سنة بعد على زواجنا، تلوح بمسؤولياتك في وجهي.. وكأنك تكتشفها تواً ولم تكن موجودة من قبل.. تهجرني لأسابيع، وتزورني بالهاتف بين الحين والآخر لتعتذر عن موعد لم تكن تنوي أساساً الوفاء به متذرعاً يوماً بمرض ابنتك، وآخر بامتحانات الأولاد، وثالثاً بالسفر مع العائلة.

وأنا.. ألم أكن عائلتك يوماً ولا حتى مع تلك الورقة؟؟

فجأة أكتشف أنني كلما اعتقدت أنني وطنك، وبوسعك أن تقتحمني بدون خوف، وأن تنام في داخلي باطمئنان، فاجأتني بأنك لا ترى في سوى المنفى!! الغربة... وأنني لم أكن أحمل إليك إلا الشعور بالخوف، كأنني مجهولك الذي تخشى وأنا التي كنت أعتقد بأني يقينك، كما كنت دوماً يقيني، بينما كنت أنا وهمك الذي امتلكته بورقة.

وماذا بعد؟؟

هل سأنتظر ذلك اليوم الذي تمزق فيه تلك الورقة وتخرجني بنفس الشرعية التي تملكها أنت الرجل من حياتك وحياتي؟؟

ولم الانتظار ما دام هذا اليوم آت لا محالة.

منذ خمسة عشر عاماً... وأنا لا أفعل شيئاً سوى الانتظار، أما آن لي أن أستقيل من منصب الانتظار هذا وأترك ذلك الكرسي شاغراً بانتظار حمقاء أخرى غيري؟؟

أظن أنه قد آن الأوان منذ زمن بعيد.

وهكذا أخرجت تلك الورقة.. وبشرعية اغتصبتها من نفسي ومن ألمي ومن وجع صار إدماني ومن جرحي الغائر ذاته الذي لم يجد له سبيلاً للشفاء بعد.. مزقته إرباً إرباً.. ووضعتها في ظرف.. وتوجهت إلى مركز البريد لأرسلها إليك في البريد العاجل.

***

المغرور

قصة: مالك صقور– سورية

تم توقيع محضر الاستلام والتسليم بسرعة غير متوقعة.

كادت المفاجأة أن تعقد لساني، إلا أني تماسكتُ وتجلدت وضبطت نفسي وأعصابي..

كان كل شيء قد أُعدّ مسبقاً، وبسرعة ومن خلف ظهري على غفلة مني، يا لهول المفاجأة.

محضر استلام وتسليم.. وتوقيع المدير العام الهابط وتوقيع المدير العام الصاعد، هذه المرة أنا المدير الهابط.... وقعتُ تحت اسم المدير الهابط. ولم أقرأ حرفاً مما كتب في المحضر، كان يجب أن أقرأ لأعرف على ماذا أُوقّع، لم أستطع القراءة، وقعتُ وانتهى كل شيء بسرعة وبساطة.

***

أمي كانت تقول، وما زالت تقول: "كل موظف معزول"، ولا أعرف لماذا كانت تردد على مسمعي هذا القول، كلما سنحت لها الفرصة، أو، وجدت مناسبة لهذه الجملة "كل موظف معزول". بلى!

كل موظف معزول، هل كانت أمي تُعِدّني لهذه اللحظة؟ لا أعرف.

هل كانت تنذرني؟ لا أعرف، هل كانت تنصحني بطريقة غير مباشرة؟

لا أعرف، الذي أعرفه ومتأكد منه، أنها ستنزعج جداً لانزعاجي، وربما ستكون شامتةً بكنتها التي هي زوجتي، أقول: ربما، فزوجتي هي المتضررة الأولى من كف يدي، وإنهاء مهمتي كمدير عام لإحدى المؤسسات الكبيرة في القطر.

البارحة، في نهاية الدوام الرسمي، وبعد نهار مضنٍ شاق من العمل، دخلت السكرتيرة صامتةً، وعلى غير عادتها كانت متجهمة، جامدة، كامدة، مقلوبة السحنة... وضعت رسالة "فاكس" أمامي،

وانسلتْ بسرعة، كومضة برق، فيما كنت أَنهي مكالمة هاتفية هامة، وفي الوقت ذاته لحضور غداء رسمي في فندق "شيراتون" دمشق.

ويا للمفاجأة، يا لهول المفاجأة...

"ويُنهي تكليف السيد ب. ع. ب كمدير عام، يوضع تحت تصرف الوزير، يكلف معاونه بمهام المدير العام، يجري الاستلام و"التسليم حسب الأصول".

الأمر واضح جداً، ورسالة الفاكس مطبوعة على الكمبيوتر بحروف كبيرة، كانت الساعة على الحائط تشير إلى الرابعة عشرة والنصف وخمس دقائق... يا لهذا التوقيت المقيت، لمثل هذه الأوامر والأمور.

إذن، الأمر مقصود، ومدروس، إذ لا فائدة من أي اتصال، مع أيٍ من أولئك المهمين الذين كنت أُسند ظهري إليهم، ولكن؛ هكذا، فجأة دون تمهيد، أو ابتزاز، أو تنبيه؟

الوزير حدثني عدة مرات، حتى طلب مني تعيين ابن أحد أقربائه، وابنة أحد أصدقائه، قبيل صدور القرار بساعة ونصف.

هل كان الوزير يعرف، وطلب التعيين مني، قبيل انفكاكي؟! سامحه الله، معاونا الوزير، وسكرتير مجلس الوزراء، الكثيرون من أصحاب الشأن والقرار، كلهم فوجئوا مثلي، أم أخفوا عني ذلك تلافياً للإحراج؟!.

لملمتُ أوراقي الخاصة على عجل، وخرجت لا ألوي على شيء، لم أذهب إلى فندق "الشيراتون"، واتجهت إلى البيت.

في البيت كانت الشغالة تشاهد مسلسلاً على إحدى الفضائيات، هنيئاً لها، كم أحسدها، كنت أشفق عليها، والآن أحسدها.

الخانم، زوجتي العزيزة، مع ابنها وابنتها في بيروت، ولن يعودوا قبل ظهر الغد.

قلت للشغالة: إني أحسُ بصداع فظيع، وأريدُ أن أنام، إذا سألوا عني، قولي لستُ هنا، كائناً من كان المُتصل...

جافاني النوم، أعصابي متوثبة، متوترة، مشدودة.

طنين في أذني، حالٌ من انعدام الوزن، لا أعرف كيف أصف هذه الحال، بصراحة، خشيتُ من انهيار عصبي بسبب المفاجأة الصدمة . الصاعقة.

اتصلت بطبيبي، قلتُ له: أشعر بأرق فظيع... لبّى الطبيب دعوتي حالاً، وقال وهو يحقن الإبرة بالعضل: "يا معلم، العمر ينتهي، ولا ينتهي العمل". فقلت: "هذه المرة، سأرتاح يا دكتور، سأرتاح". لكنه لم ينتبه لوضعي، ولم يكن قد سمع بالقرار، لو أخبرته، لكان تعامل معي بطريقة أخرى، ولوفرت عليه كثيراً من الأسئلة التي طرحها قبل أن يعطيني الإبرة.

رغم الإبرة، لم أستطع النوم، عقلي تعطل تماماً، ووقف سؤال كبير على الشاشة: ما هو غلطي؟!

من يعمل يغلط، وأنا عملت، بكل ما عندي من قوة، وخبرة، لم أوفر جهداً، لا بل عملت فوق استطاعتي، توسعت بأعمال المؤسسة، وأنشأت مشاريع جديدة، في كل المحافظات... نعم، من يعمل يخطئ ولكن أين الخطأ، الذي يقضي بكف يدي وبهذه الطريقة؟!

أما كان يجب أن يقال لي: أخطأت هنا، وأصبت هناك.

أما كان يجب أن يقال لي: يجب أن تصحح، لقد أسرفت وتماديت في الغلط!!

بقيت مسهداً، أسترجع أموراً كثيرة، وأحداثاً كثيرة مذ أصبحت مديراً عاماً، مباحثات، اجتماعات، مناقصات، متعهدين، مقاولين، رجال أعمال، صفقات... المؤسسة كبيرة، المشاريع كثيرة، ومتنوعة، في كل الفروع، والفروع في كل المحافظات.

أيُعقل أن يكون الجميع منافقين وكذابين... تقارير التفتيش كلها مدعمة بالأرقام الصحيحة، دون أية إشارة إلى أي خطأ، أو تجاوز أو مخالفة... ثناء وتقدير الجهات العليا على المنجزات معلقة في كل أرجاء الإدارة؛ هذا من غير ما كتبته الصحافة!!!

صحيح أن "الصحافي" كان يقبض مكافأة مجزية، لكنه كان يجد مادة دسمة للكتابة عنها، والهبات وفيرة، وكنت لا أبخل، إذ أوزعها من فوق إلى تحت، من غير أن أنسى أحداً.

من طلب مني أمراً، ولم ألبِّ؟ مناقصة؟! ولم أساعد؟! عمولة، ولم أعط؟! من ناحيتي لم أقصر، ولكن يبدو أن غلطة الشاطر بألف، وأنا غلطت، وغلطتي، لم تكن بيدي، خارجة عن إرادتي، المصادفة، هي التي جمعتنا في باريس مع سيادتِهِ الذي ما أن وقعت عيناه عليَّ حتى هش، وبش، وابتسم، وقال: (رب صدفة خير من ألف ميعاد)، لكن في السر كل منا تعوذ من الشيطان الرجيم لهذا اللقاء غير المتوقع... أليس من مهازل القدر أن ألتقي سيادته، في كازينو القمار العريق في باريس، كل منا كذب على الآخر، وكل منا أنكر على الثاني كم خسر وكل منا خرج من الكازينو وهو يبتسم.

وهكذا بقيت مسهداً، والأرق يفتك بي، حتى علَتْ أصوات المكبرات من المآذن الكثيرة: الله أكبر. الله أكبر. تدعو النائمين إلى صلاة الصبح. ساعتئذ، نهضتُ وأجبرتُ نفسي على الوقوف تحت الدوش البارد، لفترة طويلة.

***

في الثامنة صباحاً، كان أبو عبدو، قد انتهى من مسح المكتب وتلميعه كعادته، وبعد دقائق قليلة، جاء بالقهوة، وكأنه لا يعرف شيئاً، لكن نظراته، وسحنته تنمان عن أنه يعرف كل شيء، لكنه استحى أن يقول لي كلمة واحدة، في الثامنة والنصف دخل معاوني المكلف باستلام المهام مني،

ورئيس الشؤون الإدارية والمالية، ورئيس الديوان...

خيم صمت ثقيل للحظات، ثم قطع رئيس الشؤون الإدارية والمالية الصمت بقوله: "هذا محضر الاستلام والتسليم جاهز". قالها ببرودة، فوقعتُ من غير كلام، دون أي تعليق: ومن غير أن أقرأ ما سجلوا بهذا المحضر.

توقعتُ من معاوني أن يقول: سنقيم مساء هذا اليوم، أو غداً، أو بعد أسبوع حفل وداع تكريماً لخدماتك الكثيرة والجليلة، وسندعي رؤوساء الفروع، والمدراء، ورؤساء الورش، وحتى الوزير، فأفضالك كثيرة على المؤسسة وعلى العاملين؛ لكنه لم يقل شيئاً. توقعتُ أنه سيقول: تفضلوا إلى قاعة المحاضرات لحفل كوكتيل، أو كأس من الشاي لوداع سريع للعاملين في الإدارة العامة، على الأقل. حتى هذا لم يحصل، بل قال بلهجة جافة شامتة: "يمكن للسائق أن يوصلك للبيت".

قلت: أتمنى لكم التوفيق، وخرجت... لم يرافقني واحد منهم إلى المصعد، أو إلى الباب، كان باب المصعد مفتوحاً.

ولكن آثرت الهبوط على الدرج، حتى المصعد حضّروه، كي أغادر بسرعة، وتناهى إلى مسمعي قهقهات بعض الموظفين والموظفات، ولم يأت أحد منهم لوداعي، يا إلهي، إلى هذا الحد كنت سيئاً معهم!!.

عند البوابة كانت السيارة جاهزة، وكنت قد اعتدت طيلة أعوام كثيرة، أن يفتح السائق لي الباب الخلفي اليميني، لكنه يجلس الآن خلف المقود، حتى السائق!!! فأدرت ظهري له متجاهلاً السيارة، وأطلقت العنان لساقيَّ.

***

"لو دامت لغيرك ما آلت إليك"، كنت أسمعها يومياً تقريباً، وكان هذا القول لا يعنيني، والآن، وحدي معنيٌّ بهذا القول... وتلك التي تتسوق في بيروت، الخانم، التي ستتنزل المفاجأة على رأسها كالصاعقة؛ سيارة لها، سيارة للمحروس، سيارة للابنة المدللة... وأُمي تهمسُ في أذني: "أضروري أن تسافر الخانم إلى الخارج في السنة خمس مرات: إلى باريس، إلى لندن، واسطنبول، وواشنطن وبيروت؟!.

أضروري، يا ابني، أن تتركها على هواها وهوى أولادها؟!.

آخ، يا ابني، أنت لا تسمع ماذا يقول الناس، والجيران، وبعض الأقرباء حتى... يقولون: "المال الذي لا تتعب به الأيادي، لا تشفق عليه القلوب... ويقولون: ما شاء الله الخانم زوجتك، مصروفها اليومي يعيل عشر عائلات... ويقولون: إن المحروس "طّبش" أكثر من سيارة، ما عدا الذين ماتوا بسببه: الله يحميه، ويقولون: عن ابنتك أنها تبدل الفساتين، في اليوم عدة مرات، وكل يوم تخرج مع رفيق جديد ويقولون، ويقولون.

يا ابني، اتق الله، واعمل بتقوى الله، كانت أمي خائفة علي، وكانت كل يوم إن رأتني تدير الأسطوانة، بالنصائح، وعدم ظلم الناس، ومساعدتهم...

ما كان بوسعي أن أُفهِّم أمي، أن المسؤولين، هكذا يعيشون، وأولاد المسؤولين، هكذا يتصرفون، وأمي، لم يكن عندها استعداد، أن تفهم، أو تتقبل هذه المعيشة التي نعيشها، لأنها تعتبر ذلك إسرافاً، وتبذيراً، والتبذير حرام. لا يمكن إقناعها، أن الدنيا تغيرت، ولكن كيف لو عرفت، أشياء أخرى، كيف لو عرفت عن خساراتي في القمار في فرنسا، وهنا...

بلى! كل موظف معزول، ولو دامت لغيرك ما آلت إليك.

وأمي ستحزن على حزني، وستنزعج لانزعاجي، أما زوجتي العزيزة فسيجن جنونها... ولكن ماذا عن الأصدقاء، والأقرباء والجيران... فستراهم بين الصامت والشامت، والعاتب... هذا لأني لم أوظف أولاده، وذلك لأني لم أعين بناته، وذاك لأني انقطعت عن زيارته... "رضا الناس غاية لا تدرك".

والأكثرية، لن أراها بعد الآن، ولن يتصلوا بي، لأن مصلحتهم معي انتهت... وهذه هي حال الدنيا.

***

كيف وصلت شارع الحمراء، لا أعرف، وقفت كالأبله، أراقب السيارات العابرة تارةً، وأنظر إلى واجهات الدكاكين تارة أخرى... واجهات المحال التجارية أراها أول مرة، فمنذ عشر سنوات لم أتجول في الشوارع، ولا اعرف متى أصبحت واجهات الحمراء بهذه الأناقة؟ كان بعض الأصدقاء يسأل: من ينتقي لك ملابسك؟! ربطات عنقك؟ جواربك؟

بعضهم يقول: عجيب! ما أن يصبح واحدكم وزيراً، أو مديراً عاماً، أو مسؤولاً كبيراً، حتى ينسى عادة المشي، أو يستحيي أن يمشي في الشوارع، أو يتكبر على النزول إلى السوق للتسوق، وشراء الحاجيات حتى الضرورية منها... أم ترون كل ما تشتهونه يأتيكم إلى بيوتكم؟ وأقول: لا. لا. لا. أنا بالعكس، والله أشتهي التسكع في الشوارع، أشتهي الجلوس في المقاهي، ولكن من أين الوقت؟ دوام صباحي، دوام مسائي، ومئات المراجعين، من المؤسسة ومن خارجها وساطات، واجتماعات، ولجان، ومئات الدراسات لعشرات المشاريع، بريد متراكم، فتح اعتمادات، مناقصات، فض عروض، زيارة المشاريع ميدانياً، واستقبال الوفود، ومهمات خارجية، وسفر، ومحادثات، و. و. و. وكل هذا يمنعني من التجوال، والنزهات، وحتى زيارة أقرب المقربين، ولا أحد يقدر ولا أحد يقبل العذر...

كان الناس من حولي مسرعين إلى أعمالهم، يدخلون ويخرجون إلى المحال التجارية، كل شيء بالنسبة إليهم عادي، وأنا وحدي، ولا أحد يعرف ماذا يعتمل في داخلي.

عبرتُ الشارع شرقاً، فجأة عَلَّت أصوات مكابح السيارات الجامحة، وزعيق العجلات على الإسفلت، وصفير أكثر من شرطي، وسيل من الشتائم... مثل أبله وقفت، وكأن الأمر لا يعنيني،

حتى جاء شرطي، وسحبني من يدي، وقال: "اللهم ثبّت علينا العقل والدين". هل تريد أن تنتحر؟ كنت سببت كارثة جماعية".

لحظتئذ أفقتُ من شرودي، وعرفت أني عبرت الشارع بالخطأ.

وكان الشرطي لا يزال يمسك بيدي، عندها انتابني ذعر داخلي، جعلني ارتجف. إذ تخيلتُ أنه يقبضُ عليَّ، وتراءى لي السجن.

أفلتُ من يده، وانزلقتُ باتجاه الصالحية. كان شارع الصالحية هادئاً، من غير سيارات، بضع شجيرات تتوسط الشارع وشبان في مقتبل العمر، يعرضون بضاعتهم، وبعضهم يعرض لوحات فنية.

رن الموبايل فجأة، أول مرة يرن، من البارحة، مذ صدر القرار.. كانت السكرتيرة هي التي تتصل، أبهجني صوتها، لكن سرعان ما طارت البهجة حين قالت: زارني شابان أنيقان، ومهذبان جداً، ولهذا، لم أستطع المجيء إلى الدوام، وأودعك.

وسألاني عنك كثيراً، انحصرت الأسئلة عن الصفقات التجارية، والمناقصات، وعن أسماء بعض التجار المحددين، وعن الممتلكات، والعقارات، والثاني يسألني عن رصيدك في الخارج، ومتى سافرت معك إلى باريس؟... وانقطع الاتصال... جمدتُ، واعترتني رجفة...

هذا هو شارع العابد... انعطفت يساراً، هذه هي واجهة مقهى الروضة الزجاجية الكبيرة... ولجتُ المقهى، في البداية، لم ينتبه إليَّ أحد، وما أن طلبت القهوة، حتى صرت أرى جميع الزبائن ينظرون إلي بريبة وامتعاض، حتى إنهم يتحاشون النظر إلي...

سابقاً، كثيراً، ما كانت السيارة تتوقف على الإشارة.

وبالمصادفة، نكون أمام المقهى، وكنتُ أغوص في مقعد السيارة الخلفي، من خلف الزجاج القاتم كنت أرى، ولا أُرى، وكنت أندهش لهؤلاء الرجال الذين يأتون صباحاً إلى المقهى، وأتعجب من رجال من مختلف الأعمار، كيف يأتون للتسلية، وتزجية الوقت...

جاء صبي المقهى، بالقهوة.. فشربتها بسرعة، وخرجتُ، ولا أعرف إن كنت أعطيته أم لا ثمن القهوة... هذا هو البرلمان. صار مجلس الشعب.. ولأول مرة أقف وأتأمل النسر المجنح، كم بدا لي مهيباً وجميلاً، وهذا هو العلم يرفرف، وهذا هو نادي الضباط القديم، وكم من حكاية سمعناها عن ضباط أيام زمان...

وجدت نفسي أمام فندق الشام... في المقهى يجلس ممثلون وممثلات، ويبدو أنهم ينهمكون بمناقشات، على طاولة منفردة لمحت أديباً كبيراً يعتمر قبعته يجلس وحيداً يدخن، عرفته من صورته التي تنشر في الجرائد.

وتابعتُ مشياً، على غير هدى، هذا هو مقهى الكمال الصيفي.

أيضاً يعجّ بالزبائن، وبالنراجيل، وقرقعة النرد تطغى على كل شيء.

بعضهم أخذ ينهشني بعيونه، وأحسست من نظرات البعض الآخر، أنه شامت، وصرت استحيي من نظرات الاتهام، التي توجه إلي.

فكان عليّ أن أتوارى عن الأنظار، فأسرعت، هذا هو مقهى الهافانا الشهير، بالأدباء والكتاب والشعراء والآن يبدو خاوياً.

واجهني فندق سمير أميس بكسائه الجديد، صعدت الجسر من عنده واتجهت إلى ساحة المرجة.

كم أحببت هذه المرجة، والآن تبدو عادية جداً، هي والدكاكين، ومحلات الحلوى، بردى اختفى تحت البيتون المسلح.

واتجهت شرقاً، توقفت عند بائع طيور، لديه جميع أنواع العصافير، والطيور، وحتى الداجنة منها، أصوات الطيور وزقزقتها.

نقلتني إلى عالم آخر، لكن سرعان ما تذكرت كلمات السكرتيرة، فأحسست بضيق صدر، فمشيت وعبرت الجسر قرب فندق آلاء، وانعطفت يساراً، فوجدتُ نفسي في أول شارع الملك فيصل.. ورن الموبايل؛ وكانت الشغالة هذه المرة، قالت: جاء شابان وجلسا ينتظران مجيئك، شربا القهوة، وقبل دقيقة واحدة، انصرفا، تركا لك العنوان الذي يجب أن تراجعه الساعة السادسة مساءً هذا اليوم".

إذن، وراء الأكمة ما وراءها، ولن ينتهي الأمر بسلام.

ومن جديد، لاح لي السجن وهذه المرة من قريب..

هذا هو شارع الملك فيصل، سوق الخضار القديم، زحام كأنه الحشر، هنا، تجد كل ما تشتهيه النفس، وما تحتاجه المطابخ والمطاعم... أبهجني مرأى الناس منهمكين بالشراء والبيع والمساومة، منذ عشرين عاماً لم أر هذا المشهد، أناس يجعلونك تحس بالحياة الطبيعية الفطرية، أناس من غير تكلف، يطلبون تنزيل سعر ما يشترونه ولو عشرة قروش، أناس منشغلون بأشياء صغيرة جداً، فجل، بصل، فريكة، مربى، رمان، وليس لديهم هم آخر إلا السعر الرخيص، أناس بعيدون عن التعقيد والزيف، والمظاهر وكل ينتقي حاجياته ويحملها ويتجه إلى (سرفيس) حارته. مطمئناً هادئاً. فلاحات بائعات يجلسن القرفصاء، يعرضن أشياءهن البسيطة بكل وداعة وطيبة، كم كان هؤلاء الناس مطمئنين، وأنا المذعور الوحيد وسط هذا الزحام، أحسست أني جرذ مطارد، وأن هؤلاء الناس سيلقون القبض علي، ويسلمونني لأقرب شرطي، والشرطي بدوره سيسلمني لأقرب سجن.

رن الموبايل للمرة الثالثة...

وكان صوتها، زوجتي العزيزة، إذن عادت بالسلامة...

سرقتُ نظرة إلى الساعة كانت الواحدة والنصف تماماً:

وجاء صوتها حزيناً، عاجزاً غاضباً.

. أصحيح ما سمعته؟

. صحيح.

. ما هذه الأصوات التي أسمع، أين أنت الآن؟!

. في سوق الخضار.

. هل جُننت، ماذا تفعل هناك، أهذا مكانك؟! بدلاً من أن تراجع المعلم، أو تركن في البيت، ماذا تفعل بين هؤلاء الرعاع مؤكد أنه صار لعقلك شيء.

أغلقت الجهاز، وضعته في جيبي، لم تكن لي رغبة بالكلام معها، فإن تركوني بحالي، يكن عقلي قد ارتد إلي، ولكن، هل أقول لها، إني أختفي بين هؤلاء الناس عن الأنظار.

هل أقول لها؛ إن أحداً لن يظن أني هنا، هل أقول لها، كم أحسد هؤلاء الطيبين جداً، كم أحسد هؤلاء البسطاء، مطمئني البال، الذين لا يخافون شرطياً، ولا محققاً، ولا جهاز أمن.

واتصلت للمرة الثانية تقول: لماذا أغلقت الخط؟

. يا الله يا بهيجة، ما أجمل هذا الشارع المكتظ بالناس، يا الله يا بهيجة ما أجمل هذا الزحام، يا الله يا بهيجة، ما أطيب هؤلاء الناس، كم أتمنى يا بهيجة أن أبقى بينهم.

***

رجل في محكمة

قصة: عبد الستار ناصر– العراق

في العراء، جميل أن نقترف الشك والظنون، مؤسسة تنمو نحو الجنون وأنا جالس في بهو الجريمة، أعترف بخشوع لم أعشه مطلقاً طوال حياتي.

أعرف أنك أنقذت حياتي، ولهذا أكتب إليك الليلة، ليكن... إنها كما ترى أسئلة لا جواب لها عندي، منذ أعطيتك الحق في بقية عمري وأنا أفكر كيف أستجير بسواك، أنت الذي تعرف أسراري كلها وتفهم ـ دون غيرك ـ أيضاً كيف أنني لم أتمكن من الموت ثانية، لتأتي أنت نفسك وتنقذني مرة ثانية

* *

أنا لا أفهم يا حضرة القاضي، لماذا يتأجّل طلاقي من زوجتي، وأكاد لا أعرف السبب، أخبرتك قبل شهور بأننا لا نحب بعضنا، صحيح أنا كنت أحبها أيام كانت زوجة رجل آخر، بل كنت أعبدها إذا صحّ يا مولانا القاضي أن نقول كلاماً كهذا، لكنني وأنا أمامك الآن، أعترف بأنني لم أعد أحبها، وأيضاً، ليس في قلبها ولا ذرة عشق هاربة نحوي، نحن لا نحب بضعنا أبداً، قلت هذا عشرات المرات يا جناب القاضي، لكنك في كل مرة كنت تقول: إن هذا لا يكفي ما دام بينك وبينها أطفال وذكريات، وأعطيتك يا سيدي القاضي دليلاً على أنها ترجو الله أن أموت، ولا أنكر أبداً أنني بدوري أتمنى ذلك أيضاً، عساني أتحرر منها عاماً أو عامين قبل موتي.

لا طريق تغازلني شرارتها، ولا من ورق أكتب فيه، من ذاكرة معوجة، سأكتب عما فات بيني وبينك، من بطون الأمس، من سرداب في القلب، من دهليز أنت وحدك تعرفه، من هناك جئت الليلة أكتب، عساني أستيقظ من ذاك الحلم الذي سميته كوابيسي، من امرأة قلت عنها (أي مرمر يكهرب أعصابي).. حان الآن كما ترى الوقت الذي نستفيد فيه (معاً) من جريمتي.. عفواً، أعني من الصواب الوحيد الذي ارتكبته أيام رجولتي، وكيف للناس التي تعرف من أنت أن تصدق، أن القاضي السمح الصادق الكبير هو الذي أنقذني، وهو الذي برأني وأخذ بيدي، جرجرني من زنزانة الموت، أنقذ

حياتي، وحده من يدري بأنني الوحيد الذي هشم ذاك المرمر الذي يكهرب الأعصاب ويبعث الجنون

*

كيف نعيش تحت سقف واحد وفي غرفة واحدة وعلى فراش واحد وكلانا يدعو الله أن يموت الثاني؟ معقول هذا أيها القاضي الموقر؟.. هل تصدقه عدالتكم؟ وإذا كنت تصدق قولاً كهذا، وأنا أعطيتك البرهان عليه، كيف لا تأمر بالطلاق بيننا؟ هل يمكن لكائن بشري أن ينام مع زوجة تريد له الموت ولا يرمش لها جفن ولا نبض ولا مسامة واحدة؟ وبرغم هذا تفضلتم حفظكم الله بتكرار القول: إن هذا لا يكفي للنطق بالطلاق!

وجئتكم ثانية وثالثة ورابعة، يا سعادة القاضي، وفي كل مرة كنت أرى على ملامحكم رفضاً مع التأنيب، كنتم تنظرون إلى وجهي بشيء من الضجر واللاّمبالاة، برغم أنني كما تعلمون، كنت أحترق في ناري، وصل الأمر بي أن توسلت إليكم إسعاف هذا الطلب الذي يشبه مئات الطلبات في المحاكم الشرعية، لكنكم رفضتم بإصرار غريب، ثمة من جاءكم وقال لكم ما قلته وكررته عليكم يا سيادة القاضي، فأعطيتموه ما أراد في الجلسة الثانية فوراً، دون قيود وبلا أسئلة ولا تحقيق كما تفعلون معي، بل كان لذاك الرجل الذي فصلتموه عن زوجته أربعة أطفال بدلاً من طفل واحد، فكيف أفسّر ما تفعلونه معي يا عزيزي القاضي.

* *

وحدك أيها القاضي المبجل من أنقذني فعلاً، وإذ أكتب اعترافي الليلة، سأقول الحقيقة كما هي دون رتوش، لا أشواك في الورد، لا أخطاء في الشمال أو الجنوب، حيث مضينا عبر سنين الحب، لا ضباب على الزجاج، كل شيء كما جرى، أعني كما تدري أنت، وقبل أن يغمر الطوفان أوراقي هذه أستميح نفسي أن أترك الفرصة لك لتنقذ نفسك واسمك وسمعتك، وهاأنا كما ترى أبادلك الفرصة في النجاة، وأنقذ حياتك كما أنقذتني ذات يوم.

* *

جئتكم بعد وقت ليس بالقصير، وأثبت لكم بأننا لا نحترم بعضنا، ولا يميل الواحد منا إلى الثاني، وكان معي من الشهود أكثر من ثلاثة، واحد منهم برتبة مستشار عسكري، والثاني شاعر معروف طالما رأيتموه على شاشة التلفزيون، وبرغم هذا ضربتم أقوالهم عرض الحائط، وقلتم إن القضاء فوق الأسماء والرتب الرسمية وأن لا شأن للوجاهة في العدل.

والمصيبة التي لا أعرف جواباً عليها، هي أن زوجتي ما كانت تحضر أبداً إلى جلسات المحكمة برغم التبليغات والإنذارات التي أنتم بأنفسكم وقّعتم عليها يا جناب القاضي، وهذا وحده يعطيني الحق كاملاً في الانفصال عنها، إذ أن غيابها كما تعلمون جنابكم يعني الاستهانة بالمحكمة، أو أنها موافقة على الطلاق.. إنها تجلس في بيتها تسخر من تعبي وعرائضي لكم دون أن تحرك ساكناً، بل دون أن تسأل عما جرى في غيابها!

* *

أنا أعرف القانون، أو قل أعرف بعضاً من فقراته، أدري أن كل قاضي سيجتهد في تفسير الأمور بحسب قناعاته وظروف القضية التي يحكم فيها، لكن قضيتي أنا يا رسول القانون من أبسط ما تنظرون، فهي قضية قديمة جداً، عمرها مئات السنين ولا تستحق التفكير هكذا، ولا التأجيل أكثر مما ينبغي، مجرد رجل يريد الطلاق من زوجته، لا أكثر من هذا أيها القاضي المبجل، وأنا رجل يعرف طباع زوجته، ويدري أن العيش معها هو المستحيل بعينه، أنا أعرفها، فهي امرأة بلا إحساس، وإذا ما تحرك إحساسها . سهواً . ذات يوم، سأعرف أن هناك شيئاً جميلاً لست أنا السبب فيه، لأنني طوال زواجي منها فعلت الكثير جداً، ولم أسمع منها كلمة شكر صغيرة، لا أريد القول يا سيدي القاضي إنني بحاجة إلى كلمات شكر منها على ما أفعله في البيت، كلا، أرجو أن تفهمني بارك الله فيك، لقد فعلت الكثير من أجلها قبل أن أعرف أي نوع من النساء هي زوجتي، أعطيتها البيت، بيتي، وسلّمتها الأموال، أموالي كلها، وكنت أقترب منها عساني أكسر ذاك الحاجز الخبيث الذي صار يبعدنا يوماً بعد يوم، كنت أريد أن أعرف سبب الجفاف الذي امتد إلى عروق نخلة البيت وصار يكسرها ببطء دون أن نشعر بما حلّ بنا، فجأة، أيها المجتهد العادل، لم نعد نحب بعضنا أبداً، صارت تقول كلاماً جارحاً، بلا سبب، عني، بل صارت تكرر قولاً قبيحاً جداً لا يرتضيه أيما رجل في الكون، كانت تقول (مثلاً) إن زوجها الأول أفضل مني وأطيب مني، وبرغم أنفي، بل دون وعي مني كنت أضربها بقسوة، أضربها بيدي وحذائي وعذابي الذي يتسرب مني.. لم يكن من سبب يدعوها إلى ذكريات قررنا منذ زواجنا أن نتركها وراءنا إلى الأبد، لكنها أمعنت في تشويه قلبي وإنسانيتي، وكانت تلك يا سعادة القاضي أول مرة جئتكم طالباً الطلاق فيها.

* *

يمكنك يا سيدي أن تهرب، أرجوك أن تختفي، لا نبض قلبي يسامحني ولا بلاهتي تسعفني على الصمت، أعطيك طوق نجاة واحد، ولا أظنني أمتلك غير هذا الطوق أنقذك به وأترك القرار لك، غزال شارد، رصاصة في القلب، لا هذا الغزال يمكنه أن ينقذ نفسه ولا المسافة بين الرصاصة والقلب يمكنها أن تخطئ المكان، لهذا سيدي القاضي أرجوك أن تعذرني الليلة، هي آخر ليلة في عمري، وصباحاً سأعطي هذه الأوراق إلى أول رجل أو طفل أو امرأة أراها وأختفي، ما رأيك سيدي أن نختفي معاً؟

كم تراني خسرت وكم ربحت طوال ما فات من عمري؟ وكيف نفسّر الربح والخسارة؟ أعني ما هو الفرق بين الدبوس وبين اللحم الذي نغرز فيه الدبوس؟ من يملك الحق في موت هذا وإحياء ذاك إذا كان القاضي نفسه قد أغفل القوانين وراح يلبس ثوب الباطل وهو يبتسم تحت "إذا حكمتم بين الناس..." ولا عدل ولا هم يحزنون؟

* *

إنها لا تدري حجم بلاهتها، وترى في ذاك الكبرياء غاية غاياتها، هل تصدق أيها الرجل العادل بأنها لا تبتسم معي أبداً؟ ولا تضحك على أية نكتة أقولها، ولا شأن لها بحياتي، بل هي تستاء من نومي إذا نمت ساعة واحدة أكثر منها، صراخها يملأ البيت منذ أن تصحو حتى ينام العالم كله، تصرخ، لسبب وبلا سبب، ليس من حجة لهذا الصراخ غير أطفالها، وعندما أشكو من صراخها سوف أسمع طبقة أعلى من الصراخ تعاتبني فيها على سوء تربيتي للصغار.

قلت لكم يا حماة القانون أشياء كثيرة في أول جلسة، حينما أخبرتكم عن زوجها السابق، وأصغيتم لي بشيء من رحابة الصدر، لكنكم في المرة الثانية والثالثة والرابعة بدأت تضجرون مني برغم أنني لم أفعل أي شيء يمكنه أن يسيء.. أنا كما يعرف الجيران والأصدقاء، رجل بسيط طيب المعشر، لا أعتدي على أحد ولا أعرف الحقد على أحد، وإذا ما جئتكم طالباً الطلاق منها، فلأنني يا جناب القاضي بدأت . بسببها هي وحدها . أكره وأحقد وأكاد لا أصبر على هذا الركام من الأوجاع والصراخ والاستهتار بمشاعري.

* *

هناك من يخسر امرأة من أجل قضية، سيقترف الشك والهذيان معاً حتى يبرر أخطر أكذوبة في الحياة، بينما أنت يا سيدي خسرت القضايا كلها من أجل امرأة، أعطيت لنفسك الحق أن تأمر بالباطل على رجل لا ذنب له سوى أنكما . معاً . تمشيان في الطريق نفسه... إليها.

الغبار يملأ السفوح، كائن مذعور، لكنه يملك سلطة الريح، يمسح بها على ضعفه دون أن يمسسه الضر أو يقترب إليه الخراب، الآن، لا أدري حقاً كيف انقلبت تضاريس عقلي، وكيف يا ترى أعطيتك فرصة أن تساومني على حياتي، لا أفهم لماذا نحب الحياة هكذا دون أن نرتاب بشأن أنفسنا لحظة؟ عبدٌ هالك، لا يمكن أن يخلص أمام إله من تمر وشيطان من لحم ودم، أنا المحكوم بالموت والسياط والنار، فجأة، أكون البريء، أفتح الباب بأصابعي وأمضي إلى الحرية دون اعتراض، بينما تأخذون البريء أمام عيني لينام في مكاني، ينتظر القتل واللهاث والعدم، دون ذنب سوى أنه يقطع الطريق الذي تقطعه إليها سيدي القاضي الذي تحكم بالعدل والنظافة والأخلاق!

* *

أنا أعترف بأنني لم أكن على حق يوم سلبتها من زوجها الأول، لكن السرّ في ذلك يا مولانا القاضي أحكيه بلا تردد، أنتم ترون أمامكم في أوراقي أن زوجتي أكبر مني، وتعلمون تماماً ما تفعله امرأة في عمرها إذا ما مسها العشق أو الرغبة، لاسيما إذا كان المعشوق أصغر منها ويملك بعض صفاتي، غنيّ، وسيم، صغير، وعلى جانب من الدفء (الدفء سيدي هي أول كلمة سمعتها منها أيام لم تكن بعد زوجتي).. بمعنى آخر يا جناب القاضي أن زواجي بها تمّ كما أرادت، ولم يكن في يدي غير أن أمشي خلفها مثل خروف بريء أبله.

لا أريد أن أعفي نفسي من أكبر ذنوب حياتي، لكن ما أقوله لكم الآن هو الحقيقة، وأنا أسألكم

سيدي قبل أن أغادر هذه القاعة المحترمة:

. ترى ماذا يريد القضاء ليأمر بطلاقي إذا كان الحب معدوماً بيني وبينها، إذا كان الاحترام لا وجود له بيني وبينها؟ ولعل ما هو أسوأ من ذلك كله، هو أننا أصبحنا نتمنى الموت واحدنا للثاني، وفي كل مرة تخرج فيها زوجتي أو أخرج فيها يكون واحدنا على أمل في أن تدهس إحدى المركبات رأسي أو رأسها، أن أموت أو تموت، بل أصبحنا يوماً بعد يوم نقول هذا الكلام بصوت مسموع بلا خجل وبلا حياء وبلا ردود فعل أو احترام كاذب؟!

* *

بارك الله فيك، على هذا الدم المرهون داخل شرياني، سأخبرهم جميعاً بما فعلت معي، لا أريد أن أعيش حياتي كلها بين ذرات هذا الغبار الكثيف، وإذا كان لابد من الموت هذه المرة . وهي الثالثة كما تعلم يا سيدي . أرى أنه يناسبني أن أصدق مرة واحدة في حياتي أن الضمير ما يزال حياً في جزء منسي بعيد من هذا العالم الذي لا حاكم فيه سواك.

سامحني على قتل نفسي بيدي، وأنا أعترف خطياً كما ترى، أدري بأنك تفهم في القوانين جميعها وأعلم قبلك بأنك سوف تنجو وتنقذ نفسك من الموت كما أنقذتني.. وأدري أكثر من هذا بأنك لابد ستضحك من عفويتي وضميري يوم تحكمون بإعدامي.. هذه هي الحياة كما أراها اليوم: أن تحكم أنت كما تشاء، وسيكفيني فخراً أنني أيضاً سأموت كما أشاء.

* *

نعم يا سيادة القاضي، أنا لا أفهم ولا أريد اليوم أن أفهم لماذا لم تأمر بطلاقي وهو حق مشروع من حقوقي كمواطن، وإذا كان أبغض الحلال عند الله الطلاق، تذكر يا مولانا القاضي بأنني لم أكن الأول ولن أكون الأخير من يريد الطلاق من زوجته، وأرجو أن تعذرني إذا ذكرتكم نموذجاً لهذا الكلام، فقد علمت من كاتب الضبط أن سعادتكم وقبل عشرة أعوام، كان قد تزوج وطلّق زوجته بالثلاث، معذرة لا أريد أن أخدش ماضيكم جناب القاضي، فقط كنت أريد القول بأنني أرى يا حضرة القاضي المبجّل أنكم أخطأتم قليلاً في تفسير بعض مسببات وشروط الطلاق، ذلك أنني بنفسي . ومعي أكثر من ثلاثة شهود . كنا قد أخبرنا سيادتكم بأن الوفاق بيني وبينها لا يمكن أن يعود مطلقاً، وأن العيش في بيت واحد هو المستحيل بعينه، كما أن الأطفال وبرغم أوجاع الفراق بين أمهم وأبيهم، لابد أنهم سيدركون ذات يوم أن ما جرى بينهما من انفصال، كان أفضل من تلك المشاحنات والشتائم الرخيصة التي وصلت آخر حدود الابتذال والرداءة.

نعم، سأقول بلا تردد بأنك أنتَ السبب وليس غيرك من دفعني إلى أخذ قراري بنفسي، والخطأ الكبير الذي وقعت فيه يا سيادة القاضي هو أنك برفضك وعنادك وإصرارك الغريب على عدم الطلاق بيننا حولتني من رجل مسالم بسيط وديع متسامح إلى مجرد قاتل!

* *

أنت يا جناب القاضي المحترم، ولا أحد غيرك من رماني إلى الجنون.. أنت من أعطاني السكّين بنفسه، أنت يا سيدي القاضي من أعطاني السكين وصار يأمرني بقتلها.. كنت تدري بأنني لن أجد أيما وسيلة للنجاة بحياتي ولن أعثر على طريق للسعادة وراحة البال غير أن أذبحها وأنتهي منها، عساني أنام يوماً واحداً بلا كوابيس وبلا صراخ وبلا رجل آخر يزاحمني في فراشي وتقول بأنه كان أفضل مني وأطيب مني!

ترى يا جناب القاضي، وقد فعلت بي ما كنت تريد وتمّت خيوط المؤامرة كلها، ألا تجد عندك، في هذه المحكمة الموقرة، من يمكنه تخفيف العقوبة عني؟ لأنني بصراحة، ويشهد الله على كلامي، لم أكن القاتل، نعم، لست أنا القاتل، ولا أحد يدري سواك يا سيّدي القاضي من الذي قتل زوجتي بيديه دون أن يمدهما إليها..

لقد استأجرت يدي لقتل هذه الإنسانة البائسة، وكان المفروض أن تخبرني منذ البداية بأنها كانت هي نفسها زوجتك الأولى التي عانيت منها ما عانيته أنا بعدك!

لقد منعني غبائي من اكتشاف الحقيقة، إذ ليس من المعقول أبداً . كما توهمت يوماً . أن يكون القتل بالسكين هكذا سيئاً وقاسياً ومرعباً ورديئاً، لاسيما إذا ما علمت يا جناب القاضي بأنني كما ترى، مضطر لتكرار الفعل السيئ القاسي المرعب الرديء.

أنا أهون عندي أيها القاضي الجليل، أن أكون قاتلاً شرط ألاّ يقال يوماً بأنني كنت غبياً..

* *

أعتذر أيها القاضي المسكين، تلك مشيئة الله، تلك مشيئة الله أن نموت ونسجن، أنا وأنت، بسبب امرأة واحدة.

***

شرف المتسولين

قصة: وجدان يوسف داوود- سورية

. مسّته قسوتها، ليلها النازل في أعقاب المدافن، والأنوار السابحة في شوارعها. كل ما في برلين أضحى مستفزاً فجأة... وميتاً حتّى اليباس...

. شقّت سيارته بذات السرعة والنزق أحشاء المدينة، دون أن يقع على مبرر حقيقي لما حدث، فكيف يطلبونه في المشفى بهذا الوقت وشهر الإجازة لم يعبر منه سوى أسبوع، وكيف يطير هو ملبياً حرارة رجائهم، في حين لم تبرح رجفة الألم أصابعه بعد!!..

ـ أوقفت اندفاعه المحموم إشارة المرور، فحاذر اصطدام عينيه بالمرآة خشية أن يلمح وجهه المختوم بلحية الحداد. علّق حمزة انتظاره بماسحات الزجاج، بملاحقتها المنضبطة لتحبحبات المطر، متمنياً لو أنها تقدر أن تزيح الهواء القذر الراكد حوله..

ـ الضوء الأحمر حرّك الذراعين المرتعشتين على المقود، كان شبيهاً بالاحمرار المكنون في عيني أمه الغائرتين، الاحمرار القاتل الذي يشبه النزيف، ولو كانت الروح تخرج من العيون لظنّ لها دماً ويقطر... فالمسكينة منذ أن طالها الخبر وصحتها بأسوأ حال أمّا العواطف فكسيرة تخثرت فوق الضلوع.

صمم حمزة على ألا ينسى إحضار قطرة لها بعد أن ينهي عمله الجراحي، واستكان أمام الصورة... كما شاء ألا يرمش، يقولون إنّ تلامس الأجفان يلهب الذكريات، لكن لم يتبين فشله إلا بعد أن سالت حبة ماء على يده، ولأن النوافذ كانت حينها مغلقة، توقّع أنها هطلت من عينيه، فسارع لمسح انهياره.

هي المرة المئة التي يعيد فيها تركيب المشهد في ذهنه، قالوا له إن أخاه وطن وأن دمه عذب

كزنابق دارهم، فسلخ ابتسامة كانت على الشفتين، واسترسل في ذاكرة صبيانية.. حيث كانا معاً حول طبق الطعام، ومعاً حفاةً ينزعون من ثيابهم شوك البيادر، ومعاً لاهين وحالمين.. إلى حيث انتكست "معاً"... فلحق هو بأحلامه المعلقة بخيطان نور إلى ألمانيا، إذ ظنها شروقه فاستوطن... وترك تعب البلد لأخيه يستحيل في عينيه بللورات سكر....

ـ وجاءت الحرب... ومارست نفسها على حرمة الجدران وتعثر الأطفال، لتعشش في مِزق الوقت.. ترك الأهل داراً تدمرت وأرضاً باتت تكتّى بمدينة الأشباح، ونزلوا بخوفهم وجراحهم في غربة حمزة.. أخوه فقط رفض أن يغرّب.. كانت عيون الناس عنده أبقى مما تدمر، فراح يبحث لعيون الوطن عن كحلها الذي سال. قالوا "قتل، فبحث عن شفتين يدفن فيهما الشهقة.. قالوا: تمزق جسده بسلاحهم، لكنهم نسوا أن يقولوا بأية عزة كان طلوع الروح، وبأي نَفَس دافئٍ كانت الزفرة الأخيرة...

ـ وصل باب المشفى، توجس في عروقه رغبةً بالانفجار، فحاذر أن تطفو، شدها إلى العظم بعنف كأنما يخاطبها "يكفينا منّة المكان والأمان وتسوّل الحياة.. لا نريد أن نتسول شفقةً أيضاً". دخل مسرعاً بعدما استبعد الخفقان في قلبه.. لمح أهل المريض، لفتته بينهم امرأة انهارت تماماً، حتّى ضاع وجهها تحت الدموع. بدت وكأنها زوجة المريض، بدت وكأنها ستقبّل قدمه كي ينقذه... تجاوز الممر سريعاً، ثمّ علم كم خطير وضعه، فالعمل الجراحي سيكون الثالث خلال يومين، وأمل نجاته خافت وبعيد.

بعد استعداد قصير دخل الطبيب، حيث كانت وجوه مساعديه موسومةٌ بثقةٍ تشفع لها ما خبروه فيه من براعة... لكن ما حصل جاء مباغتاً ومذهلاً، ثانيتان فقط تبدل بعدهما الموضوع كله، فجملة واحدة وصلت سمع حمزة قد جمدته، إذ أفلت أحدهم كلماتٍ خطيرة، تبين منها أن ذلك المريض جندي في جيش الاحتلال الذي اغتصب بلاده، وأن وراء ما آلت إليه حالته كان سلاح المقاومين...

صمت، وأفلت الخفقان من صدره، لم يستطع أن يدرك إن كان متماسكاً أم لا. فقد التركيز بمجرد أن رآه مخدّراً كالميت، لوهلة انحسرت الحضارة من تفكيره تماماً، واشتعلت فيه فكرة الانتقام. خيّل إليه أن بمقدوره أن يثأر لشعبه من ذلك الممدد، أن يفرغ فيه حقده العارم. نسي للحظة الأنظار المتربصة بأصابعه، وأمسك المبضع. شعر باحتمالات شتى تدور في رئتيه، كان أكبرها أن يكون البشري المنبسط أمامه من قتل أخاه. توقع حينها من نفسه أشياء كثيرة.. ربما سيطعنه ويطعنه حتّى انطفاء مقلتيه.. ربما سيهشم رأسه، وفي أبسط الحالات قد لا يبذل جهده، فيتداعى المريض ويهلك مثل أي حالة وفاة طبيعية.. ولن يكون ملاماً وقتها مطلقاً، لأنه وكما تبين له، فإن الجميع يدرك صعوبة الحالة ويضعون في حساباتهم استعصاءها...

ـ في غرفة العمليات حدثت أمور عجيبة، حقد ورجفان في البدن وعيون جحظت. وفي أذني حمزة دوّى طنين مرعب رافقه طوال الساعات الثلاث.. خرج بعدها يدفع أمامه خطواته.. ويسحب خلفه ما ظنها "جريمته"، وتهافت أهل المريض حوله يسألون، ويعلقون على تقسيمات وجهه المشاعر واللهفات. حدّق بالزوجة النصف مصعوقة، كانت تنتظر الحسم بصمت. لم يقدر أن يعطيهم تعابير مريحة، كان يخشى من راحتهم أن تؤجج وجعه، انصرف بهدوء وهو يتمتم "احمدوا الله على سلامته"، محاولاً ألا يسمع الضحكات، وألا يلمح لمعة الفرح في دموعهم، تمنى لو أنه قال جملته الأخيرة بالعربية لكنه سرعان ما غادر، ليتركهم لحياتهم التي اتسعت وأضاءت كشعلة نار، متأبطاً شرف المهنة، كابتاً بركانه، ومستعجلاً علّه يعثر لعيني أمه على قطرة، قبل أن تلمس عينيه نيرانهم...

***

الولوج بين المطرقة والسندان

قصة: د.وليد السباعي– سورية

- 1 -

أصابت مؤخرة رأسه ضربة من هراوة حديدية. تهاوى على ركبتيه، ثم انكفأ على وجهه كتمثال يهوي، فوق أكياس القمامة المتناثرة. نفر جزد، وانقضت قطة، واستلقى رأسه في بركة من الدم والنفايات.

- 2 -

خرج إمام الجامع، الشيخ مطيع عبد القوي، من بيته فور سماعه أذان الفجر قاصداً الجامع. وخرج الدكتور برهان دليل أستاذ العلوم السياسية في الجامعة من منزله لإجراء رياضة الركض الصباحية، واقترب الاثنان في الوقت ذاته من الجثة الملقاة فوق أكوام القمامة ذاهلين. صحيح أن عيني الشيخ مطيع وقعتا أولاً على الشاب الجريح، لكن هذا لا يعني أن الدكتور برهان لم يره فوراً، ولم يسرع باندفاع أكبر من اندفاع الشيخ نحو الجثة. قلباه على وجهه: كان شاباً في حوالي. الخامسة والعشرين من عمره. بدا قوي البنية، رجولي الملامح، برغم وسامة ظاهرة، أبيض البشرة، ذا أنف دقيق وشاربين فوق شفتين رقيقتين. لم يتعرفا إليه. كان غريباً عن الحارة. تبادلا نظرة حيرى: ما الذي أتى به إلى هنا؟ ومن الذي فعل به فعلته الغادرة؟!. وعلى الرغم من الفتور الشديد الذي يصل دائماً إلى حدّ القطيعة بين الشيخ مطيع والدكتور برهان اتفقا هذه المرة على ضرورة نقله إلى أقرب مشفى.

- 3 -

في المشفى تمّ إدخال الشاب الجريح فوراً إلى غرفة العناية المشددة. وأبى الموظف الذي تسلّم الشاب منهما السماح لهما بالمغادرة قبل إبلاغ الشرطة، التي حضر أفرادها وكتبوا ضبطاً،وقّع عليه الرجلان بصفتهما من أحضرا المصاب. ثم خرجا من المشفى متوترين لهذه المعاملة التي عدّها

الأستاذ برهان ببروقراطية، وعدّها الشيخ مطيع لا شرعية. وعاد كل منهما إلى بيته وقد فاته ما خرج من أجله هذا الصباح، إذ لم يؤم الشيخ المصلين لصلاة الصبح، ولم يتم الدكتور برهان رياضته الصباحية المعتادة. وقصَّ كل منهما على أهل بيته ما جرى وسط ذهول الجميع.

- 4 -

بعد عشرين يوماً من المعالجة المكثفة تماثل الشاب للشفاء. لكنه وسط استغراب الأطباء وذهولهم بدا فاقد الذاكرة، فهو لا يعلم من أمر نفسه شيئاً، ولا يعرف كيف حدث له ما حدث، ومن فعلها. هكذا تمَّ استدعاء الشيخ مطيع عبد القوي والدكتور برهان دليل كل من بيته. جلسا أمام الشاب، وقصا عليه ما حدث. لكن الشاب لم يكن في وضع يؤهله للتذكر، أو إعطاء أية معلومة تفيد في وضع كهذا. من أين جاء؟ من هم أهله؟ أين كانت وجهته؟ من هم أعداؤه؟ من الذي فعل به ما فعل؟ لا شيء.. إنه رجل ناضج الجسد لكنه ابن هذه اللحظة، متجرد من الماضي، وفاقد للمستقبل، واع لما حوله، يشعر بألم في رأسه، ولا شيء غير ذلك.

ضرب الشيخ كفاً بكف قائلاً:

. لا حول ولا قوة إلا بالله لقد فقد الرجل عقله.

فأجابه الدكتور برهان:

. فقدان الذاكرة لا يعني فقدان العقل.

. كيف وهو لا يعرف ماضيه ولا خالقه ولا دينه!!؟

. بل قل إنه لا يعرف نفسه.

. أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، لقد انتهى الرجل.

. بل لعلّه سوف يبدأ.

. يبدأ ماذا وهو لا دين ولا دنيا؟!

. يبدأ حياة جديدة.

. أمن دون ماضٍ وإيمان يردعه عن المعاصي؟!

. الرادع هو الأخلاق.

. أخلاق المؤمن تنبع من إيمانه.

. ليس بالضرورة.

. أخشى أنني لا أفهمك.

. صدّقني ولا أنا أفهمك.

. يجب إعادة تدريسه أصول دينه أولاً.

. بل يجب معالجته حتى يتذكر ماضيه ونفسه.

. وما الفائدة من تذكر الماضي؟

. أكبر من الفائدة من تعلم شيء جديد لا يستند إلى أساس.

. لعل ماضيه كان مزرياً.

. لكنه ماضيه على أي حال.

. بالإيمان وحده يحيا الإنسان.

. لعله لم يكن مؤمناً أصلاً.

. هذا هراء. أمارات الإيمان في سيمائه.

صاح الموظف الذي سمع حوارهما:

. دعونا. إنه مشكلة يجب إيجاد حلّ لها.

اقترح برهان إيداع الشاب في مشفى متخصص حتى يتم علاجه بشكل علمي، فاستنكر الشيخ مطيع ذلك، واقترح إيداعه في غرفة بالجامع علّه في رحاب الإيمان يستعيد ذاكرته. هكذا احتدم الخلاف بينهما ثانية، وكل منهما يدعم افتراضه بالحجج والبراهين. حتى صاح الموظف:

. كفى. ماذا دهاكما؟!

فصاح كل من الرجلين وهو يشير إلى الآخر بسبابته:

. ألا تسمع ما يقول؟!

ـ لقد سمعت كليكما. كل يحاول إثبات أفكاره ومعتقداته من خلال مصيبة هذا الإنسان دون النظر إلى مشكلته الحقيقية.

ولعدم امتلاك الشاب ما يثبت شخصيته اقترح الموظف:

. علينا أن نسميه أولاً.

اقترح الشيخ مطيع أن يسمى الشاب عبد الله. واقترح الدكتور برهان أن يسمى غريباً.

احتدم الخلاف ثانية، فقبلا إجراء قرعه. هكذا سُمي الشاب عبد الله. وأُجريت قرعه ثانية تمَّ بموجبها اقتياد الشاب إلى الجامع برفقة الشيخ مطيع عبد القوي.

اضطربت مشاعر برهان وهو يغلي من الغضب. لقد خسرت آراؤه في القرعتين معاً. أيمكن للشيخ أن يكسب في قرعتين متتاليتين!!؟ عاد إلى بيته وهو في أشد التفكير والتوتر، وإصرار في داخله يقوى ويشتد بقضية عبد الله. يجب أن تكون قضيّته الأولى والأساسية. قرر عدم التهاون في هذه المسألة المصيرية الحساسة. لقد حان وقت المجابهة الحقيقية، وما عبد الله إلا الشرارة التي أصابت مادة شديدة الاشتعال ناشفة في مهب ريح هيأتها لانفجار مريع.

- 5-

دخل الشيخ مطيع برفقة عبد الله إلى الجامع، واقتاده إلى غرفة جانبية ملحقة بغرفة الشيخ كانت تستعمل مستودعاً للسجاجيد، والحصر القديمة، والثريات، ومكبرات الصوت، وبعض الأحذية المنسية. فيها سرير عليه فراش قديم، ووسادة معطرة.

ـ اسمك منذ اليوم عبد الله هذا مأواك. ستأكل وتنام هنا، وتقضي حاجتك هنا في المراحيض. النظافة من الإيمان. سأضع هنا بجانب سريرك آلة تسجيل لتسمع آيات القرآن الكريم ليل نهار، حتى تهدأ نفسك. وسوف أفسر لك كل معاني الآيات والسور، وأعلّمك دينك من جديد. واعلم بأن الإيمان نور القلب.

وسوف يهديك الله تعالى الحقيقة. ليس المهم ما كنت، المهم ما سوف تكون، فلتكن عبداً من عباد الله المؤمنين.

. ومن هو الله تعالى؟

. خالق هذا الكون، ومدبره، لا شيء إلا بإذنه وعلمه.

. خذني إليه إذاً علّه يستطيع إعادة ذاكرتي إليّ.

. الله في السماوات العلى، وآثاره واضحة بيننا. آمن به، وأطعه من دون تردد، تضمن الجنة.

. وما هي الجنة؟

. أمل المؤمنين، وآخر مأوى لهم. فيها كل ما تشتهي وتحب. والحياة فيها خالدة أبداً.

. أو ستعود إليّ ذاكرتي في رحاب الجنة؟!

. لا تشغل بالك بهذا الأمر. عد إلى الله، وتعلم ما أوصانا به. العبادة مهمة الإنسان، فما خلقنا الله إلا لنعبده. والإيمان تسليم بقدرته وقضائه عزَّ وجلّ.

. أريد ذاكرتي أولاً.

. قد يمنَّ الله عليك بها.

. أريد شيئاً مؤكداً. ما نفع حياة خالدة أبداً في جنة موعودة من دون ذاكرة؟!

. لا تجادل يا عبد الله فكل شيء بأمره.

ارتفع صوت المؤذن من مكبرات الصوت قوياً بترنيم عذب. أصغى عبد الله قليلاً ثم قال: . ما هذا؟

. الأذان. دعوة المؤمنين إلى أداء صلاة الظهر.

. ومن الذي يدعوهم أهو صوت الله؟!

. كلا، بل صوت عبد من عبيده يردد ما أمره الله به ورسوله.

. ومن هو رسوله؟

. سأدعك الآن وأذهب لأؤمَّ المصلين. وسوف أعود إليك بعدها لأشرح لك كل شيء.

خرج الشيخ مطيع تاركاً عبد الله في حيرة من أمره، وأغلق عليه الباب. نظر عبد الله حوله يستطلع المكان: الغرفة واسعة، والسقف عال، والجدران باسقة شح لونها ومشكاة نحاسية تتدلى من السقف مزينة بألوان فرحة. أحس عبد الله بالوحدة وضيق النفس، وعبثت أصابعه بكل ما وقعت عليه عيناه. وأمعن التفكير جاهداً دون جدوى، حتى شعر بصداع في رأسه، فاستكان جالساً يعتصر رأسه بين راحتيه.

- 6 -

. وما الذي ستفعله الآن؟

سألت الأستاذة عريفة زوجها الدكتور برهان دليل وهما على مائدة الغداء.

. لن أقف مكتوف اليدين. سوف أذهب إليه.

. لكنك ارتضيت بالقرعة، وخسرتها.

. في لحظة سهو يقدم الإنسان على أي شيء. ولم يكن بالإمكان لحظتئذٍ إلا الرضوخ لها.

. ما كان يجب أن تقرَّ بها.

. لقد أخطأتْ. والخطأ لا يعني التقاعس عن إصلاحه.

. عليك أن تتفاهم أولاً مع الشيخ مطيع.

. سأحاول برغم يقيني أن ذلك مستحيل.

. على كل منكما التنازل قليلاً فالقضية قضية إنسان.

. أنا لست ضد الشيخ مطيع.

. أوتظنه ضدك؟!!

- 7 -

اجتمع المصلون بعد الصلاة مزدحمين أمام غرفة عبد الله، يحدوهم توق إلى رؤية الرجل الذي فقد ذاكرته. وعلت أصوات اللغط البسملة التكبير. لكن الشيخ مطيع لم يسمح إلا للمقربين منه بالدخول، وهم: الحاج عبدو معمار تاجر البناء المعروف، وكنجو جلد صاحب معمل البلاستيك، وشكور الزئبقي الموظف في الجمارك، الذين دخلوا، وجلسوا كالمأخوذين وهم ينظرون إلى عبد الله المستلقي وقد أغمض عينيه. قال الحاج عبدو:

. بست ..... بست...

استدار عبد الله نحوه مستطلعاً. فقال الحاج عبدو:

. إنه يسمع ويفهم!!

قال كنجو: . كل المجانين يسمعون.

. أجل لكنهم لا يفهمون وعبد الله استدار نحوي فوراً.

. لعله غير فاقد للذاكرة.

قال الشيخ مطيع: . بل فاقدها. هذا مؤكد.

قال شكور: يمرّ عليّ يومياً الكثير من الأجانب عابرين الحدود. سأسألهم عن دواء شاف له.

. جزاك الله كل خير.

قال كنجو وهو يشير بأصابع مضمومة إلى فيه:

. أتريد أن تأكل .. مَم.. مَم.

. لست جائعاً.

. الله أكبر إنه يعرف كل شيء.

. ابن من أنت؟

. لا أعرف.

. من أين أتيت؟

. لست أدري.

همهم الرجال فيما بينهم:

. لعله لص!

. أو قاتل!

. أو مهرب!

. وراءه حكاية ما.

قال الشيخ مطيع:

. إنه أخ لكم في الدين. وهو بحاجة إلى مساعدة.

. ليس قبل أن نفهم حقيقته.

. سيقيم هنا. وأنتم تتناوبون على إرسال طعام يومه له.

. في إيوائه مسؤولية.

. أنا المسؤول. لا عليكم.

- 8 -

تسلل الدكتور برهان دليل إلى غرفة عبد الله في الجامع، وجلس أمامه:

. لقد أتيتك متعمداً في وقت لا يتواجد فيه الشيخ مطيع هنا حتى..

قاطعه عبد الله:

. أو تخافه؟!

. أنا لا أخاف أحداً، لكنني أفضل عدم الاصطدام به.

. أبسببي قد تصطدمان؟!

. الأسباب كثيرة، وأنت محورها يا عبد الله.

. لم أفهم.

. ستفهم ذات يوم.

. متى؟

. حينما تتعالج وتستعيد ذاكرتك وماضيك وتعرف ما يدور حولك فتحاكم الأمور بعقل يستند إلى تجربة، وتختار.

. أختار ماذا؟

. أن تكون حراً و لا تكون.

. ألست حراً الآن؟!

. أنت محاصر، مغسول الذاكرة. وسوف يلقنونك ما يريدون.

. وماذا يريدون؟

. أن تكون واحداً من قافلة لا تفكر ولا تسأل.

. وأي ضير في ذلك؟

. الضير كبير يا عبد الله، كبير جداً. وهو ما أودى بنا إلى التهلكة التي نحن فيها.

اقتحم الشيخ مطيع الغرفة باندفاع شديد، صارم الوجه، حاد النظرات، متوثباً، وتوجه إلى برهان مباشرة:

. ما الذي تفعله هنا؟!!

. أتحدث إلى عبد الله.

. هذا مكان طاهر لا يحق لأي كان ولوجه.

. إنه بيت الله.
. لهذا لا يدخله إلا المؤمنون.
. وهل تظنني كافراً يا شيخ مطيع!؟
. أقلّه أنك لا تصلي. وما بين المؤمن والكافر ترك الصلاة.
. لن أناقشك.
. مؤكد أنك لست متوضئاً.
. الوضوء لمن يدخل المسجد ليصلي، وهذه غرفة جانبية.
. أنا من يقرر هنا.
. أخشى أنني لم أفهم قصدك.
. بل أنت تفهم جيداً ما أعني.
. أتطردني من الجامع يا شيخ مطيع؟!!
. اذهب، واغتسل، وتوضأ، وأرجع إلى ربك، يكن لنا حديث آخر.
. كيف تفتري علي بهذا الشكل وأنت شيخ؟!!
. لقد افترى عليك الشيطان حينما غرر بك.
. أنسيت أنني عالم يرجع إلى عقله وبرهانه في كل أمر؟!!
. ما لم تدخل الهداية قلب الإنسان يظل يحسب خطأه صواباً.
. النقاش بيننا عقيم. وعبد الله أمر مشترك بيننا.
. لن أسمح لك بغوايته.
. وهل تملكته لتمنع وتنهى كما يحلو لك؟!
. هداية الضالين جهاد في سبيل الله.
. أو تسمي سجنك له، ووصايتك عليه، وغسل دماغه، هداية!!؟
. هي أمور فوق احتمال عقلك المريض.
ـ صدقني لو لم أكن في مكان له حرمته لمسحت بك الأرض أيها الجاهل المدعي. استدار برهان نحو عبد الله:
. يا عبد الله تعال معي.
وقف عبد الله على قدميه. صاح الشيخ مطيع:
. اجلس مكانك يا عبد الله.

جلس عبد الله مكانه.

. دعه يقرر ما يريد.

. إنه يريد البقاء هنا في رحاب الإيمان.

. ماذا تريد يا عبد الله؟

صاح عبد الله:

. أريد ذاكرتي.. أريد ذاكرتي.. أريد ذاكرتي.. ي.. ي.. ي....

دار حول نفسه.. ثم تهاوى مغشياً عليه.

***

المقابلة

قصة: عبد الكريم الخير– سورية

هذه المقابلة جرت في نهايات القرن الرابع عشر وبدايات القرن الذي يليه.

كان السلطان يجلس فوق كرسي عادي في الركن الداخلي لغرفته الخاصة والتي لم تكن مخصصة لاستقبال الضيوف بل كانت مكتباً خاصاً لسموه. فرغم تجهيزها وقلة المقاعد فيها إلا أن الطاولة التي يعمل عليها سموه في منتهى الفخامة وعليها كثير من الأجهزة المتطورة والحديثة يحتاجها سمو السلطان ولا أرى مبرراً لذكرها أو وصفها حفاظاً على أسرار السلطان، وعند دخولي باب المكتب أغلق الباب ذاتياً، كان العرق يتصبب من جبهتي وضربات قلبي تنتشر في أرجاء الغرفة وصوت لهاثي يخرج من جدرانها السميكة جداً.

نهض السلطان لاستقبالي من وراء طاولته فأسرعت باتجاهه لأحول دون إزعاجه، صافحني سموه بكل اهتمام يطفح البشر على محياه ويتألق النور في طلعته فلم أستطع أن أمنع نفسي من معانقته بشيء من المهابة والإجلال، وانتظرت جلوسه على كرسيه بينما كان يشير لي بالجلوس على مقعد أمامه وجلست بهدوء بعد أن استقر في جلسته مقابلاً ترحيبه بدعوات ضارعة أن يحفظه الله ويبقيه سالماً منصوراً، وبدأ الحديث مبتسماً:

أراك تعباً تنضح العرق وكأنك جئتني راكضاً فماذا وراءك؟

هم الحجّاب يا سيدي منذ ثلاث سنوات وهم يحولون دون دخولي عليك يا سيدي.

ضحك السلطان متسائلاً ثلاث سنوات وأنت تقف على باب؟

ولأني أعلم أنه فهم ما رميت إليه شاركته الابتسام بأدب جم كي لا أصحح له بعضاً مما يظن أو يقول... فالسلطان لا يخطئ والويل لمن يقول العكس.

صمت السلطان ومازال طيف ابتسامته يشع من وجهه ثم تطلع بوجهي محركاً شفتيه دون أن يتكلم وفهمت قصده فاعتدلت بجلستي وقلت: يا سيدي أنا ظُلمت..!

جحظت عينا السلطان مستغرباً، هل يعقل أن يُظلم أحد رعاياه. وسألني بلهفة واهتمام: ظلمت.. كيف ومن ظلمك؟

نعم يا سيدي ظلمت كثيراً، ظلمت جداً، ومنذ سنوات ثلاث أحاول الدخول على مولانا السلطان لأقول له أني ظلمت وأن كثيرين يظلمون وأن الظلم يتفشى بالرعية، وحرصت على أن أقول كل شيء، أتنازل عن حقوقي لا بأس أما وقد وصلت بين يدي السلطان فلن أتنازل عن مصارحته بأن الظلم يسود الرعية بشكل مريع، ظلمت مراراً وصبرت بمرارة وغيري كثيرون هَدَّهم الظلم وهذه رعيتك التي تحبك وتفديك بروحها ودمها يا سمو السلطان..

تكلم يا بني كيف ظلمت فأنا لا أريد أن يُظلم أبناء شعبي الطيبون.

يا سيدي قبل أن تستلموا زمام السلطنة وكنت معاوناً لقائد قطاع القطاوية واصطدمت معه لأنه نقدكم وقال أنه يعمل بدستور السلطنة وعندما أكدّتُ له أنكم الأكثر حرصاً على مصلحة السلطنة والتمسك بدستورها تفوه بكلمات غير لائقة بحقكم وعندما استلمتم أمر السلطنة خشي أن أفشي سره فأبعدني إلى مكان لا أستطيع به مقابلتكم.

وماذا كان يقول هذا الحاقد؟

قال يا سيدي أنه يفهم مصلحة الأمة ولن نكون أزلاماً كما كان الذين من قبلنا.

هكذا إذاً مع أنه يدعي أنه رهن إشارتنا وصادق بطاعتنا..

نعم يا سيدي وحال دون اقترابي من جنابكم كي لا يصيبه مكروه بعد أن كشفته وعرفته. ولقد نسيت ظلمه لأنه ظل قريباً من جناحكم وقوياً في قطاع مسؤوليته.

ومن قال ذلك؟ فأنا من أعطاه القوة وبوسعي تبديله بمن يصبح خيراً منه، أتعلم ما كان يقول لي عنك وعن.. دعنا الآن من ذلك.. ومن ظلمك أيضاً؟

يا سيدي عندما تنامت قوة سمو ابنك الكريم جاءني رسوله الشيخ محمد طالباً مني أموراً لم أقتنع بأنك ترضى بها فرفضت وهددته إذا لم يرجع لعين العقل وينظر للمصلحة العليا (...) فراح يؤكد لي أن هذه رغبتكم وفيها المصلحة العليا للسلطنة ولأني لم أوافقه ذهب إلى أحد عيونكم وهدده بي وزعم له أني رهن إشارته... ليوهمه أني ضدكم..

هذا قريبك أليس كذلك؟

نعم يا مولاي ولكنه كان يبحث عن منصب كبير عند سمو ابنكم فغشني وكذب عليكم.

ولماذا لم تخبرني في حينها؟

بصراحة يا سيدي التبست الأمور عليّ فمن يصدق أن خلافاً كبيراً قد وقع بين سموكم وسمو ابنكم الكبير رغم محبتكم العظيمة له وقتاله بين يديكم بكل شجاعة وذكاء.

ماذا أفعل إذا كان الجميع طمعوا بحلمي وأنكروا جميلي وكرمي؟

يا سيدي عِظَمُ حلمكم وطول صمتكم وأناتكم جعلت الأمور ضبابية والتبست الحقيقة علينا.

دعنا مما مضى ومن ظلمك أيضاً؟

ذلك المجرم الخبيث الشيخ يونس يا مولاي.

ولماذا هذا وكيف؟

سموكم يعلم يا مولاي مدى حقد قبيلته على قبيلتنا القديم والمزمن ولقد نسينا نحن تلك الخلافات والأحقاد وقلنا كل من يصدق مع سمو السلطان فهو صديقنا وأخ لنا، لكنه ظل محتفظاً بحقده وكراهيته حتى إذا واتته الفرصة، نفث سمومه وزوَّرَ الحقائق واتهمني بأكاذيب وأباطيل كي يضعف نفوذنا لديكم يا سيدي.

بالحقيقة أنتم حالفتم ابني الجاهل ووقفتم معه ضدي وكنت أريد أن أمسح بكل أعوانه الأرض وأشتتهم في هذه الصحراء الواسعة.. وصمت حبيبي السلطان وقد تغيرت سحنته وتقوّس حاجباه واربدَّ وجهه وخشيت غضبه فرحت ألاطفه مستدركاً حديثنا الذي يكاد يقطعه لشدة تأثره، يا سيدي أنتم أكبر من أن تخشوا غدر الجاهلين وتعلمون أن شعبكم كله لا يرضى بكم بديلاً، وحبنا لابنكم ما كان لولا أنَّه من دمكم ولحمكم وقد تحملنا ظلم الآخرين مطمئنين لبعد نظركم وسعة أُفقكم وكرمكم بالعفو..

نظر السلطان بوجهي متفحصاً وقد تغيَّرت ملامحه القاسية وعاد إليه البشر ومدَّ لي يده مبتسماً، فعلمت أنه يريد انصرافي وهكذا انتهت المقابلة.

***

مراجعات

في
هزيم الريح

الدكتور ثائر زين الدين شاعر، وباحث، ومترجم، له أربعة دواوين شعرية، هي: (ورد) 1989، و(لمّا يجيء المساء) 1996، و(أناشيد السِّفر المنسي) 1998، و(في هزيم الريح) 2003، ودراستان، هما: (أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر) 1999، و(قارب الأغنيات والمياه المخاتلة) 2001. وثلاث ترجمات هي: (مذكرات طبيب شاب) 1995، و(الدراق ـ قصص) 1995، و(بين هاويتين ـ شعر) 2000.

أما ديوانه الجديد: (في هزيم الريح) فيضم أربعاً وأربعين قصيدة، يمكن تصنيفها في أربعة محاور، هي:

1 . قصائد القناع (عشر قصائد).

2 . مشاهد من الحياة اليومية (ثلاث عشرة قصيدة).

3 . أشياء عادية (تسع قصائد).

4 . مشاهد فلسطينية (اثنتا عشرة قصيدة).

1 . في تحليل الشعر:

مناهج نقدية كثيرة تتصدى لتحليل الشعر، وكلها يتنطّح لذلك، ويرى كل واحد منها أنه الأجدى والأجدر، (فلا أحد يقول عن دبسه إنه حامض). ولكن النصّ الإبداعي لا يدع المناهج تتصارع أمام بابه طويلاً، إذ إنه يختار المنهج الذي يلائمه في التحليل، فالنصّ هو الذي يفرض المنهج الذي يتعامل معه، والذي يستكشف محاسنه، ويستبطن أسراره، وعلى هذا فإن المنهج الأسلوبي هو الذي يمنح انطباعاً قوياً بتوصيف التضاريس اللغوية البارزة للعيان في الموضوعات والألفاظ، ويسوّغ الجهد الذي يُبذل في الانطلاق من البنية السطحية الظاهرة إلى البنية الباطنية، ومن المعلوم إلى المجهول، ومن المكتوب إلى المكبوت، مما يجعله يتجاوز مرحلة الوصف إلى مرحلة التفسير النقدي، فعندما يقول الشاعر:

يا أيها الحلم القصير تمرّ سهماً طائشاً

فتظن أنك قد قبضت على الأبد (ص5)

فإن المعنى الأول الذي يتبادر إلى الذهن مباشرة هو خطاب الشاعر للحلم السريع الذي يظن أنه استطاع أن يضع الزمن في حوزته، ولكن المعنى الأبعد هو أن الشاعر يرى نفسه أنه هو الحلم، وأنه قد عاش حياة حافلة ظن معها أنه قد اكتفى بها. ولكن الزمن يشير إلى أن النهم يزداد استعاراً كلما امتد الزمن، وإذن فإن الاكتفاء لا ينتهي إلا بانتهاء الحياة.

وهكذا يمكن القول إن المدلولات الخبيئة ضمن الدالات الظاهرة قد يختلف تفسيرها من قارئ إلى آخر، حسب ثقافة كل منهما، وحسب مخزونه الفني الغائب الذي يُستثار حين القراءة. ومن هنا فإن كثيراً من النقاد، وعلى رأسهم الناقد الفرنسي المعاصر (رولان بارت) يرون أن القراءة الذكية هي عملية إعادة كتابة للنصّ الإبداعي، وعلى الخصوص عندما يُثير النصّ الماثل نصوصاً كثيرة غائبة كانت هاجعة في أعماق القارئ.

وقد وظّف الشاعر زين الدين في بعض شعره (الانزياح) وهو مفهوم لغوي حداثي عصيّ على التحديد والإحاطة. لكننا نرى أنه وجد لدى النقاد العرب الأقدمين تحت تسميات أخرى منها: (العدول) وهو أن تعدل باللغة من استعمال إلى آخر، أو تجاوز المعنى إلى معنى آخر، أو أن تريد دلالة أخرى لهذا التركيب اللغوي. وقد عرف بمفرداته: التجاوز، والانحراف، وخروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال. ويمكن حصر الانزياح في حقول دلالية ثلاثة هي: العدول عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أولاً، واختزال الضمير العائد عليه ثانياً، أي وضعه في تركيب نحوي آخر، وعدول العلاقات الاستبدالية حين يعدل الشاعر عن عبارة النظرة ويختار عبارة السمع سمة أسلوبية. فعندما يشبّه الشاعر الحلم بالسهم الطائش فإنه يعدل عن المألوف إلى غير المألوف، وعندما يجعل العينين حديقة فإنه يدل بذلك البعد الدلالي على لونهما الأخضر...

بيد أن المعجم اللفظي للشاعر زين الدين في ديوانه هذا لا يحتمل نسبة عالية من المدلولات وبالتالي الدالات، إذ أن معجمه الشعري يدور في معظمه حول عدد محدود من المفردات، مما يجعل شعره يمثل نسبة عالية في درجة التكرار. فإذا أضفنا إلى ذلك قراءة توزيعية تقوم بتصنيف الحقول الدلالية، أدركنا خواص هذا المعجم اللافتة، ويمكن تقسيم هذه الحقول الدلالية التي تنتظم معجمه اللغوي في أربعة حقول دلالية هي:

1 . مفردات تتصل بذات الشاعر، من مثل: أصابعي، كفيّ، أرقب...

2 . مفردات تتعلق بالعالم الحسي الطبيعي، وتشير إلى أشيائه، كالصقيع، والطائر، والطريق....

3 . كلمات غير حسّية تحمل قدراً محدوداً من التجريد، من مثل: البوح، والحزن، والحلم...

أما العنوان (في هزيم الريح) فإن الهزيم يعني شدة الرياح العاصفة، والهزيم في الأصل هو لصوت الرعد الشديد، حيث يُقال هزيم الرعد، ولأن الشاعر يريد إعطاء صورة قوية عن شدة الريح، فإنه وظّف لفظة الريح الأشد قسوة من الهواء أو النسيم، والعبارة (في هزيم الريح) عبارة إخبارية، وصفية، تبدأ بحرف جر، لابد له من متعلق، وهي تشكل خبراً لمبتدأ محذوف لم يُفصح عنه الشاعر، وغالباً ما يكون أمراً عظيماً ليناسب قوة الريح التي تُخبر عنه.

فما هو هذا الشيء المسند إليه الذي غاب عن العنوان وحضر في الذهن؟ لعله مجموع القصائد التي احتواها الديوان أو كل الموضوعات التي ألقى عليها الشاعر ألوان عاطفته الجياشة وحسه المرهف.

2 ـ قصيدة القناع:

قصيدة القناع تقنية حداثية في القصيدة الشعرية العربية المعاصرة. والقناع Mask لغة: ما تُغطي به المرأة رأسها من ثوب أو غيره كما جاء في لسان العرب. واصطلاحاً: هو وسيلة فنية لجأ الشعراء المعاصرون إليها للتعبير عن تجاربهم المعاصرة، من خلال أقنعة تاريخية، أو أدبية، أو أسطورية... حيث يندمج الصوتان: صوت الشاعر، وصوت الشخصية التراثية التي يعبّر الشاعر من خلالها.

وقد وظّفها الشعراء العرب المعاصرون منذ ستينيات القرن العشرين، بتأثير الشعر الغربي وتقنياته الحداثية، للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة في الشعر.

والتراث نبع ثرّ لا ينضب، ينبض بالرموز والشخصيات التي تُعَدّ الملاذ الرئيس للشعراء العرب المعاصرين الذين يستوحون دلالاتها، ويتقمّصونها أقنعة، يبثّون من خلالها أفكارهم وأمانيهم، وبذلك فهم يضفون على أصواتهم نبرة موضوعية تنأى بهم عن التدفق المباشر للذات، يقول عبد الوهاب البياتي: "إن شخصية الحلاج، والمعري، والخيام، وديك الجن، وطرفة بن العبد، وأبي فراس الحمداني، والإسكندر المقدوني، وجيفارا، وهملت، وبيكاسو، وهمنغواي، ومالك حداد، وجواد سليم، وألبير كامي، وناظم حكمت، وعبد الله كوران، وعائشة، وإرم ذات العماد، وكتاب ألف ليلة وليلة، وبابل، والفرات، ودمشق، ونيسابور، ومدريد، وغرناطة، وتهامة، وغيرها التي اخترتها، حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا، وفي كل العصور في موقفه النهائي".

وتتعدد أنماط الأقنعة: تاريخية، وأدبية، وأسطورية... وقد كتب شاعرنا زين الدين عشر قصائد قناع في مجموعته هذه، فقد تقنّع بشاعرين جاهليين، وبشاعرين عباسيين، وبصوفيين، وبقناعين دينيين، وبقناعين أجنبيين. ودافعه في توظيف هذه الأقنعة جميعاً هو تماثل تجربته المعاصرة مع تجربة الشاعر القديم، والابتعاد عن المباشرة والمساءلة، فعندما تقنّع بالشاعر الجاهلي عبيد بن الأبرص الذي قتله المنذر بن ماء السماء، ملك الحيرة، لأنه قدم إليه في يوم بؤسه، وكان للنعمان يومان: يوم نعيم إذا وفد إليه فيه أحد أكرمه، ويوم بؤس إذا وفد إليه فيه أحد قتله، وكان من سوء حظ الشاعر عبيد أنه وفد إليه في يوم بؤسه، وعلى الرغم من الشاعر جاءه مادحاً، فإن المنذر أبى إلا قتله قائلاً: "حال الجريض دون القريض" فذهبت مَثَلاً. والجريض هو غصّة الموت، والقريض هو الشعر، ومعنى المَثَل: إن غصّة الموت قد حالت دون الشعر، ويُضرب لأمر يعود دونه عائق.

ولما كانت حالة الشاعر المعاصر مشابهة لحالة الشاعر الجاهلي فقد تناصّ معه، ثم اتخذه قناعاً تحدث من خلاله عن معاناته المعاصرة. وكما كان الشاعر الجاهلي ينتظر الموت بيدي المنذر، ويهذي وكأنما هو مريض، ويطلب من نوادب قومه أن يبكينه، ثم ينتهي إلى أن الملوك ليس لهم صاحب، في قوله:

"يا قبرُ بين بيوت آل مُحرّق	**جادت عليك رواعد وبروق"**
يا بؤس مَنْ صَحِبَ المليك لغاية	**ما للمليك، وقد خبرتَ، صديق**
بالأمس كنتَ نديمه وخليله	**واليوم أنت بأمره مزهوق**
متّعْ بعرشك يا مليك نواظراً	**فغداً يضمّك بارد وسحيق**
ضاقت بظلمك كل أرض دُستها	**لعل طين اللحد ليس يضيق**

وتتماثل الحالتان: فالشاعر المعاصر يقف موقف الشاعر الجاهلي: أمام القتل، فينهمر الشعر على لسانه:

"حال الجريض دون القريض"

لو أن روحي لا تفيض على يديك

لسمعتَ شعراً لم تقله الجنّ، لم تنقله ألسنةُ الرواة

ولا حدا يوماً بمثل بهائه حادي القوافل

ربما أمسيت أهذي فاعذر الرجلَ المريض

واسأل . ولو للظروف أو للهزل . ماذا جاء بي في "يوم بؤسك"؟

أو فحدّق كي ترى وجهي تغضّن مثل تمر يابس

حدّق لا لتعرف بل لتسخر من عبيد

لابد أني صرتُ أهذي فاعذر الرجلَ المريض

وإذن فارجعَ بالنوادب من بني أسد لكي يبكين شاعرهن...

وهكذا يماثل الشاعر المعاصر بين تجربته الحياتية . ولو افتراضاً . وتجربة الشاعر الجاهلي الذي وقف أمام الموت يرثي نفسه، ويفضح انتهازية الحكام الذين لا يعرفون إلا الغدر والنكران.

كذلك تقنع الشاعر زين الدين بالشاعر الجاهلي عمرو بن قميئة الذي رافق امرأ القيس في رحلته إلى بلاد الروم والذي يقول امرؤ القيس فيه:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه	**وأيقن أنّا لاحقان بقيصرا**
فقلت له: لا تبك عينك إنما	**نحاول ملكاً أو نموت فنُعذرا**

ويبدو أن الشاعر المعاصر وقف هذا الموقف، فبكى أمام صاحبه، عندما غادرا بلادهما إلى بلاد أخرى، بحثاً عن الرزق، فقال متحدثاً بلسان الشاعر الجاهلي، ومتناصاً معه:

"**بكى صاحبي**"

هل كان ضعفاً أيها الملك الضّليل؟

أم أن دمعي سال حين غدت ورائي أرض قومي

حين صار أحبتي والذكريات وراء ظهري؟

لا ما كان ضعفاً يا امرأ القيس القتيل

لكنني أبصرت أنّا ضائعان

رأيتُ فوق الرمل جثتك المهيبة...

ومن الواضح أن الشاعر المعاصر عندما يتقنّع بمثيله الشاعر الجاهلي الذي كان يحاول ملكاً أو يموت فيُعذرا، فإنما يتماهى به، فهو أيضاً ذو طموح قوي، وهمّة عالية، وهو يرغب في أن يصل إلى مبتغاه، ولهذا فقد غادر أرضه ووطنه، في سبيل العلى، وتجشّم عناء السفر، ووعثاء الطريق، من أجل الهدف الذي تصبو إليه نفسه.

ومن الأقنعة الأدبية التي تقنّع بها الشاعر زين الدين شاعران عباسيان هما: سُديف، وابن مُقلة. أما

سُديف فقد دفنه أبو جعفر المنصور حيّاً، لإقحامه نفسه وشعره في شؤون الدولة والخلافة، ولما كان الشاعر المعاصر ذا تجربة سياسية مع السلطة، فقد تماهى بالشاعر القديم، وصار يتحدث بلسانه عن تجربتيهما المشتركة:

إن رأسي في فم الذئب

وقلبي رائح بين المخالب

أيها الصحب المعاتب

لم يطاوعني لساني...

ثم ينتقل الشاعر المعاصر إلى تصوير كيفية دفنه حياً من قبل أتباع السلطة:

كنت في الحفرة مرمياً، وكانوا ينثرون الرمل فوقي

كنت مرمياً، وكانوا يتمنون انتهاء الحلم

كي يرجع كلِّ ظافر للبيت والأولاد

يبتاع لهم خبزاً، طعاماً، ونبيذاً أحمراً مثل دمي

ثم يتابع الشاعر المعاصر من خلف قناعه/ الشاعر القديم:

كنت في الحفرة مرمياً...

والمنصور تمثال من الشمع، وعيناه قطيع من ثعالب

كنت مرمياً.. وكان الرمل يعلو

فيغطي الرأس، والأشعار، والأشجار، والروح المشاغب

ومن الواضح أن الشاعر ثائر ثائر على بعض المواضعات السلطوية التي قمعت "ثورته" بكل قسوة وفظاظة، مما جعله يلجأ إلى سُديف، مخضرم الدولتين: الأموية والعباسية، والذي تدخّل في شؤون الدولة فلقي جزاءه. وقد وجد فيه الشاعر المعاصر قناعاً يستطيع أن يتحدث من خلاله عن تجربته المماثلة. وما دعاه إلى توظيف هذه التقنية الفنية هو التخلص من المساءلة، فهو في الظاهر يتحدث عن تجربة سديف، ولكنه في الباطن يتحدث عن تجربته هو المماثلة لتجربة سديف.

والشاعر العباسي الثاني الذي تقنع به شاعرنا زين الدين هو الشاعر العباسي ابن مقلة وهو شاعر وخطاط ومهندس وقد قطع الخليفة المقتدر يده اليمنى فقال الشاعر المعاصر من خلاله أربعة أسطر هي كل القصيدة تقول:

لا تقربوا الخليفهْ

معجبةٌ بألسن الكُتّاب

والأصابع النحيفهْ

قطته الأليفهْ

والقصيدة مبنية على فكرتين هما: الابتعاد عن السلطة لأنها لا تُقدر العلم والأدب إلا كتقدير القطة

لهما، ولن تلاقي الثقافة من السلطة غير النبذ والإهمال، إن لم يكن التهميش قبل التهشيم، لأنها لا تفهم الثقافة إلا صحافة تسبّح بحمدها صباح مساء، وإذا كان المثقف يرى نفسه أعلى مقاماً من السياسي، وأن عليه أن يقود السياسي، لا العكس، فإن السياسي لا يخلي مكانه بسرعة، ولا يدع لغيره فرصة قيادة المجتمع، لأنه يرى أنه هو الأجدر بالقيادة، مادام قد دفع الثمن من دمه وراحته..

كما تقنّع الشاعر زين الدين بشخصيتين أجنبيتين هما: الروائي اليوناني (نيكوس كازانتزاكس)، والفنان الهولندي (فان كوخ). أما كازانتزاكيس فقد خلدته أعماله الروائية، ومنها روايته المشهورة (زروبا) 1946 التي تحولت إلى فيلم سينمائي اكتسح العالم، وحصد الكثير من الجوائز، وهو يحكي قصة الروح والجسد، من خلال شاب كاتب، مرهف الحس، عاش دنياه في عالم الكتب، ورجل حسيّ، خَبِر الحياة، وذاق حلوها ومُرّها. ومثله مبدعه (كازانتزاكس) الذي جاب الأقطار، ونال الجوائز، وخلّدته أعماله الإبداعية، ولكنه انتهى "سلة من عظام ولحم، تمشي إلى الموت". فقال من خلاله، يستهجن الخلود، ولا يهاب الموت:

أنا سلة من عظام ولحم

دم ودموع، رؤى ورغاب

من الطين والحلم كوّنني الله

أعلم أن طريقاً طويلاً ووعراً أمامي

وأمشي إلى الموت: عينين مفتوحتين مليّاً

وروحاً تردد: "أهلاً بهذا العدو الصديق"

ومن الواضح أن الشاعر زين الدين يعبر عن نفسه التواقة إلى الموت، ذلك "لعدو/ الصديق" دون خشية.

لا نلوي سوى على الطيوب

وفجأة تسوقنا الدنيا إلى أهوالها

تدوسنا الأيام بالأزراء والخطوب

يا رب قد آمنت بك، لكن هذا الكون

لا يزيد عن "دراسة" غزيرة العيوب

والبيت الأخير هو (بيت القصيد) الذي يجمل الفكرة، وفيه يرى الشاعر أن هذا العالم كثير العيوب، وأنه بحاجة إلى إصلاح، وأن شهوة إصلاح العالَم تستعر في ضمير كل شاعر حقيقي.

ولكن هل تصلح العالم قصيدة أو ديوان شعر؟

ومن الأقنعة الدينية تقنع الشاعر زين الدين بالسيدة مريم أم السيد المسيح، التي تخاطب الرب العليّ الذي وهبها ولداً ثم أخذه، فقال الشاعر المعاصر، من خلالها:

رُدّ لي ولدي أيهذا الإله الحبيب

كيف تمنح أعطية ثم تأخذها

هل رأيت الشماتة في أعين الناس؟

ومن الواضح أن الشاعر عندما تقنّع بالسيدة مريم فإنما لأنه يعاني التجربة نفسها في فقد الولد.

ومن الأقنعة الصوفية تقنّع الشاعر زين الدين بأبي بكر الشبلي (247 ـ 334هـ) الذي صحب الجنيد والحلاج، وكان من كبار المتصوفة. وعندما صُلب الحلاج جيء بالشبلي، وأُمر أن يرميه بحجر، فأبى، ورماه بوردة كانت بيده، فقال الشاعر المعاصر:

ـ أرميه!؟

ـ لا!

هو شعلة، ستظل تخفق في رماد الكون

ما حدقتُ في عينيه إلا غبت خلف شعاع حلم غامض

هذا إمام العاشقين

ـ أرميه!

ـ مَن يرمي المعلّم، مَن يردّ الحبّ بالطعنات؟!

ـ لا. يا أمة ستظل ترجم عاشقيها، ثم تبكيهم على مرّ السنين

كما تقنّع زين الدين بالصوفي ذي النون المصري (157. 245هـ)، الذي يُنسب إلى صعيد مصر، وقيل إنه كان يعرف الكيمياء، ويقرأ الخط الهيروغليفي على البرادي. وقد رحل إلى بلدان كثيرة، وطلع على الناس بكلام لم يفهموه، فاضطُهد، وأُرسل إلى دار الخلافة في بغداد، حيث سُجن، ولكن المتصوفة اتصلوا بالخليفة المتوكل، فعفا عنه، وأعاده إلى مصر معزّزاً مكرّماً. فقال الشاعر المعاصر بلسانه من خلف قناعه، يفدي الفقراء، ويواسيهم بالكلمة، لأنه لا يملك سواها، فلا خيل لديه ولا مال:

بنفسي أيها الفقراء

بنفسي يا أحبائي، أواسيكم

فلا خيلٌ ولا مال

وليست تُسعد الحال

وهذي الفاقة الحسناء تغلّ يدي

*

3 ـ مشاهد من الحياة اليومية:

ينبني السرد في متن زين الدين بطواعية فائقة، لأنه يرتكز على آليات تضمن له الانتظام والتماسك، دون بروز أية لفظة أو صورة ناشزة تربك المتلقي، وتؤدي إلى تشتته. من أهم هذه الآليات:

1 ـ السرد الشعري المتسق الذي يحكي بشفافية، وبلغة عذبة، عن مشاهدات الشاعر اليومية، وعن تجاربه الأكثر عمقاً.

2 ـ طغيان ضمير المتكلم المباشر على معظم القصائد، فهي مصوغة من منظور واحد، حتى عندما ارتدى الشاعر أقنعة الآخرين في قصائد القناع، فهو يتحدث من خلال هذه الأقنعة عن نفسه

ومشاعره وتجاربه في الحياة.

3ـ تداخل الذاتي بالموضوعي، وإمرار الموضوع من خلال ذات الشاعر الحساسة، حيث تخرج الموضوعات ملوّنة بشعوره المرهف، وخياله الحسي الذي يُبدع صوراً مستمدة من الواقع الحي.

وهذا هو النهج التعبيري المفعم بالحيوية. وفيه تتعدد العناصر لتكون منظومة متماسكة ذات دلالة واضحة، لا تختلف حولها القراءات، ولا تسمح بتعدد الدلالات، فهو يروي بأمانة لم يشاهده، ومن ثم فإنه يظل ذاتياً، مهما استخدم من عناصر السرد والقص، ينهل من تجربته الشخصية، فيُمنع بقدر ما يصدق.

وقد رصد الشاعر زين الدين (مشاهد من الحياة اليومية) في ثلاث عشرة قصيدة، سجّل فيها مشاعر وأحداثاً يومية، كتبها بأسلوب المذكرات التي يبدو خلفها إنساناً شاعراً، يلتقط تفاصيل الحياة اليومية ببساطة متناهية، تخفق بحب الحياة، ففي قصيدته (الكناري الصغير) الذي يغرّد (في هزيم الريح) فهل يستطيع صوت ضعيف أن يجابه هزيم الريح؟ وعلى الرغم من ذلك فإن الكناري الذي هو الشاعر يقف هذا الموقف منتظراً أن يقف إلى جانبه الصحب والرفاق، ولكنه لا يجد أحداً:

وحدي كناري صغير

هل أغرد في هزيم الريح؟!

يعلو الصوت، يعلو ثم يخنقني الكلام الحلو

ما يستطيع طير؟؟ سوف تذروه الرياح على مدارجها، غباراً أو زبد

... وحدي، ومن حولي الجميع، أحبة، صحباً، رفاقاً، ثم أنظر

ليس من حولي أحد

إن حضور الشعر في أسلوب حيوي يرتكز على حرارة التجربة المعيشة. وعلى الرغم من أن الإيقاع الخارجي في القصيدة قد لا يكون متوافراً في معظم أجزائها، فإن الإيقاع الداخلي نام إلى درجة بلوغ مستوى جيد من التنويع، دون أن يقع في التشتت. وعلى الرغم من أنه يوظف أقنعة تراثية ومعاصرة في بعض قصائده، فإنه يميل في قصائده الأخرى إلى الحديث عن (مشاهداته اليومية) أو (الأشياء العادية) بعيداً عن التقعر اللغوي، أو الغموض الدلالي، أو الإبهام التقني. وهذا ما يدل على أن الشاعر زين الدين يمتلك رؤى شعرية عميقة، تجعل المألوف غريباً، والعادي مقدساً، دون تباه أو تعال، ذلك أن تطويع الكلمة الشعرية لحمل مجمل المشاهدات اليومية، إنما يُكسبها نبلاً مشروعاً، والتحاماً بمعطيات الحس، في وحدة مكتملة، فهو يرى في الطريق ما يراه الآخرون، ولكنه بالتصعيد الفني يجعل التراب ذهباً. وليست هذه الرؤية الحسية مجرد وصف أو إخبار خارجي، بل هي تستبطن أعماق الذات الشاعرة، فترفض الذل، وتأبى الهوان، حتى ولو كان العمل يوفر لقمة العيش، فإن الشاعر ذا النفس الأبية يرفضه، فكرامته أغلى من كل ذهب العالم، ولذلك نراه يصف موقفاً من هذه المواقف التي تعبر عن اعتداده بكرامته، حين يدخل غرفة الصف ليُلقي درسه، لكنه بدلاً من أن يفعل ذلك يجمع أوراقه، وينصرف خارجاً من انكساره:

أجرجر نفسي إلى قاعة الدرس

أُخرج عدّة يومي: كتاباً وأوراقاً

أنقل طرفي بين الجميع

أحاول أن أرسم الابتسامة، أن أتكلم

أُمسك "طبشورة"، وأهمّ بشيء

ولكنني أستدير إليهم

ألّم عن الطاولة ورقاً لا يساعد كاتبه

وأودعهم بالعيون، وأخرج من يومهم وانكساري (ص 12).

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى فيها لمن خاف القِلى مُتعزّلُ

وزين الدين يخشى على أخيه الرحيل، لكنه يفتقد من حوله الأهل والأصحاب، مما يسوغ له السفر، قائلاً:

إلى أين تخرج في غفلة الكون

يا نيزكاً تائهاً في الفضاء

خشيت عليك دوار الرجاء

سراب المفازات والنفط

ما عاد في الأرض أهلون

والسطر الأخير يتناصّ مع الشنفرى في بيته الذي يقول فيه، مخاطباً قومه بأنه استعاض عنهم بوحوش الفلا:

ولي دونكم أهلون: سيدٌ عملّسٌ وأرقطُ زُهلولٌ، وعرفاءُ جيألُ

والوحوش التي اتخذها الشنفرى أهلاً دون قومه من بني البشر هي: الذئب السريع، والنمر الأملس، والضبع ذات العرف. وعلى الرغم من أن الشاعر زين الدين يسوط أخاه بلسانه، فإن قلبه معه، وهو يتمنى له الخير والنجاح، كما يتمنى لو أنه يستطيع أن ينتشله من واقعه المؤسي:

... لساني عليك، وروحي معك

فهل أستطيع ـ إذا بعثرتك الهموم الصغيرة ـ أن أجمعك؟

وأسند ظهرك أو أرفعك؟

ولهذا فهو يدعوه إلى السفر ليجرب حظه، فعساه يلاقي النجاح، وإلا فإنه معذور، فقد جرّب وأخفق:

... يا ذئب، في الأرض إن شئت منأى فسافر

وفيها ـ إذا شئت مسعى ـ فسافر

ستُرزق، أو سوف تُعذر إن غيّبتك الدوائر (ص 17 ـ 21).

وموضوع الرزق هو أحد الموضوعات الأكثر معاناة من قبل الناس جميعاً، ولهذا فقد اهتم به شاعرنا، ففي قصيدته (شبيهان) التي كتبها في الخليج العربي عام 1999 يصوّر فتاة كفلقة القمر، مرّ بقربها، فأعجبته، حتى كاد يسلّم عليها، ويسألها عن أحوالها:

تضيء كقطعة شمس يخبئها الليل

أرغب لو أن شيئاً يحركني فأسلّم

أسألها عن حالها، عن شوارع بلدتها

أسأل أي الشياطين أخرج حورية الماء من غابة الحور

ثم رماها إلى الرمل؟

ولأنه كان يمرّ بها كل يوم، فقد ألفت شكله، فابتسمت له، فمضى يصوّر إعجابه بعينيها الخضراوين، وبقامتها الحورية، وبنهديها الحليبيين:

ثم يرى الشاعر نفسه وإياها (شبيهين): فهي تبحث عمن تبيع له جمالها، وهو يبحث عمن يبيع له علمه:

لكن عندك في كل حين زبوناً

وما سام علمي إلا الهواء

وكلاهما غادر وطنه بدافع الحاجة، لكن الشاعر يبدو أكثر شجاعة، عندما يغادر المكان الذي ظن أنه سيجمع الذهب من شوارعه، على الرغم من أنه يعلم أن لن يجني من شوك وطنه العنب، فإنه يرهب من الرمل، ولا يقايض عمره بسقف بيت، أو بملاعق فضة. وإذا ما سخر شامت بقوله: (حصرم عنبهم)، فسيرد أنه بريء من عجمة تتفشّى في بلاد الرمال:

سأهرب

مثقلةٌ كبدي بالمرارة

لكن روحي سعيد

وهكذا تبدو موضوعات الشاعر مستمدة من معاناته الحية، وليست مجتلبة، أو مقتسرة، أو مجردة من فضاء من الأوهام.

4 ـ القصيدة اليومية:

صوّر الشاعر (أشياء عادية) في تسع قصائد، ليست مشاهد وصفية فحسب، وإنما هي تعمّق في (روح) الأشياء، حين أنسنها، وجعلها تتحدث عن تجاربها مع بني البشر، فهي ليست عادية لدى الشاعر، اعتماداً على قول ابن عربي: (إن في الأشياء أرواحاً يحررها الشعر). فالشاعر عندما يجعل النافذة تشكو، والمحبرة تغني، والطاولة ترقص، والصندوق يزهو... فإنه يجعل لها أرواحاً تبتسم، وتشكو، وتتألم، فالصندوق في قصيدته (صندوق) يتيه كِبراً وصَلَفاً في ركنه القديم، والمقعد في قصيدته (مقعد) في حديقة عامة، يتحدث بلسانه، فهو لا يخشى الوحدة، ولا الليل، فقد أغناه حصاد يومه: حيث رفرف الصغار حوله، وأدفأته فتاة بجسدها، وستر ارتعاش عاشقين...

وفي قصيدته (حذاء) يصوّر حذاء ملقى على قارعة الطريق، لا يثير انتباه أحد، إلا الذين يتعمّقون السرائر، ويستبطنون أرواح الأشياء، ومنهم المتصوفة والشعراء. وقد أثار الحذاء انتباه الشاعر، فتساءل: هل كان صاحبه شيخاً أم فتى؟ وكم سار به؟ ومن أين وإلى أين؟ وهل كان غنياً أم فقيراً؟ ثم جعل للحذاء لساناً

يتحدث فيه عن صاحبه، ويحذّر من نهايته: النبذ والإهمال. وهذا يعني أن الإنسان لا صديق له إلا إذا استفاد منه، فإذا أحجم عن ذلك، أهمله وتناساه، وهكذا فعل مع الحذاء الذي وقاه طوال شبابه، وعندما شاخ قذف به إلى الشارع.

وفي قصيدته (طاولة) جعل الشاعرُ الطاولةَ تتحدث بلسانها، فتشكو ثقل الكتب التي تغطي أخشابها، والصحب الذين يلتفون حولها، يصخبون ويشربون. وذات يوم داهمها نفر جاءوا بعتم الليل، فنثروا أوراقها وداسوا كتبها...

وفي قصيدته (نافذة) يجعل الشاعر النافذة تتحدث عن ثلاثة فتيان كانوا إذا مرّوا بها استداروا نحوها، فمنحوها ابتساماتهم: فواحد أهداها قبلة خفيفة، وآخر وردة، والثالث لوّح لها بخجل. ولكن اليوم حيل بينها وبين الشارع عندما أُسدلت الستارة عليها.

وفي قصيدته (محبرة) جعل الشاعر المحبرة تتحدث عن كونها صديقة الإنسان، مذ (علّم الله بالقلم)، وعن جوفها الحافل بقصائد يخطّها الشعراء، وبقصص وأغان، وبشخوص روائية، وبرسائل حب حزينة، وبتواريخ يلفّقها الحكام، وبالأمجاد، وبالحروب، وبالأحلام، وبالأوهام:

فاغمس . أيها الكاتب . في روحي يراعك

ثم أخرج ما تشاء للنور

وهذا الاتجاه الجديد في تناول أشياء الحياة اليومية ليس بلا آباء، فقد وُجد لدى الشعراء الغربيين: الشاعر الفرنسي (جاك بريفير) في قصيدته (فطور الصباح) التي نسخها نزار قباني في قصيدته (مع جريدة)، والإنكليزي ت. س. إليوت في قصيدته (الأرض اليباب) التي طال تأثيرها معظم شعراء العالم. كما وجدت لدى الشعراء العرب المعاصرين: أدونيس، ومحمد الماغوط، وعلي الجندي، ومحمد عمران، وغيرهم من جيل السبعينيات الذين شكّلوا اتجاهاً شعرياً مميزاً في قصيدة النثر السورية.

وقد أسهم هذا الاتجاه في إبداع (القصيدة اليومية) التي تلتقط أشياء الحياة اليومية، في توترها، ومشاعرها، ووصفوا الحياة اليومية المدينية المعاصرة في الشارع، والأرصفة، والتسكع، والحانات، والبطالة، والمقاهي، والجنس، والرعب، والوطن... الخ.

وقد استطاع شعراء هذا الاتجاه أن ينسجوا هذه الحياة فنياً، وأن يرتفعوا بالكلام اليومي المستهلك، إلى النسيج الشعري المتفرد، ومثلهم فعل الشاعر زين الدين الذي لم يتوغل في تجارب ميتافيزيقية، وإنما شعرن التجارب اليومية الإنسانية الحية.

وقد تبدو موضوعات القصيدة اليومية سهلة التناول، مادامت تتوخى الوصف والإخبار، وأنها بلا تقنيات، ولكنها في الواقع من (السهل الممتنع)، لأنها عندما تؤنسن الأشياء فإنه يتوجب عليها معرفة تاريخ هذه الأشياء ووظائفها.

وتبدو تقنياتها في شحن اللغة العادية بتوتر شعري يقوم على إبداع علاقات لغوية جديدة بين المفردات، حيث تصير (الحديقة عينين)، ويصير (محيط حليب حبيساً بحمالة صدر). وبمثل هذه العلاقات اللغوية المفاجئة يجعل الشاعر المجرد مدركاً محسوساً، واللامرئي مرئياً، والنافذة تحكي، والطاولة تتكلم، والمحبرة تشكو...

5 ـ مشاهد فلسطينية:

لم ينسَ الشاعر زين الدين جرح العرب الذي ينزف منذ عام 1948، وحتى اليوم، فكتب ست قصائد لقضية العرب الأولى: واحدة أهداها إلى الطفل الشهيد (فارس عودة) الذي اعترض الدبابة، وألقى بين فكّيها حجراً. ثم يُقارن في القصيدة بين عمر بن الخطاب الذي دخل القدس صلحاً، وصلاح الدين الذي حرر القدس من الصليبيين، بما هي عليه القدس اليوم.

كذلك خصص للشهيدة (وفاء إدريس) قصيدة يصف فيها بطولتها، عندما خبأت تحت جناحيها حزاماً ناسفاً، وفجرّته عليها وعلى أعدائها. كما أبدع قصيدة على لسان طفلة فلسطينية، تحكي واقع أسرتها:

كلما أخرج من بيتي إلى مدرسة الحارة.. تأتي الطائرات

كلما تخرج أمي باتجاه النبع.. تأتي الطائرات

كلما هزّ أبي زيتونة في الحقل.. تأتي الطائرات

كلما بسملت الجدّة.. تأتي الطائرات

.... لم أعد أذهب للدرس

وأمي لم تعد تخرج أو تخبز عند الفجر

والجدة غابت في ظلام القبر

والزيتون مات

وإلى الساعة لازالت... تجيء الطائرات

فهل رأيت ـ قارئي العزيز ـ أجمل من هذه المفردات التي تبدو حديثاً يومياً عادياً. وبهذه اللغة العذبة صاغ الشاعر زين الدين قصائده اليومية التي وظّف في بعضها تقنية القناع، وصوّر في بعضها مشاهد من الحياة اليومية، ووصف في بعضها الآخر أشياء عادية، بعد أن أنسنها، وجعل لها لساناً وروحاً يتدفقان شعراً، وتلك هي المعادلة الصعبة التي استطاع شاعرنا حلّها: ألا وهي التعبير بواسطة لغة عذبة، عن المعاناة المرّة في الزمن الصعب.

محمد عزّام ـ سورية

****

قراءة نقدية في رواية
امرأة من خزف للكاتبة: آداب عبد الهادي

من الجميل أن تمسك المرأة بالقلم. حينئذ تبدأ بتسجيل وعيها. وعيها لذاتها أولاً ووعيها لما يحيط بها ويدور حولها. جميلٌ لأنها في عملها هذا تشرع صورة الواقع بالحركة متجهة نحو التكامل. فتصوير الواقع لا ينبغي ولا يمكن أن يستأثر به الرجل لأنه مهما أوتي من موهبة في تلمس هذا الواقع بكل تفاصيله وأعماقه ومن ثمّ محاولته في أن يعكس هذا الواقع على شكل صورة فنيّة، فإن نواقص عديدة سوف تظل تعتور تلك الصورة، ويغدو الفن، بكل أجناسه، وحيد البعد أو "وحيد القطب". وهذا اختلال لا ريب في ذلك. فالبعد الذكوري لا يمثل التجربة الإنسانية بكاملها. أمّا حين يلتقي مع صورة أخرى للواقع رسمتها المرأة، بما عرف عنها من اهتمام بالتفاصيل، وقدرة على سبر أعماق النفس الإنسانية، وقوّة في تجسيد المشاعر البشرية بلغة حارة شفافة صادقة، عندئذ فقط يمكن لنا القول أننا مع صورة فنّيّة إنسانية غنيّة انتفى فيها الاستئثار والاحتكار وبعبارة أخرى إن الرجل ليس بوسعه أن يحل محل المرأة في تعاملها مع الواقع وإحساسها به ومن ثمّ تصويره فنيّاً.

من هنا ينبع إلحاحنا على ضرورة مشاركة المرأة العربيّة في كل الفنون، وبالتالي الاحتفاء بأي عمل فني صادر عنها دون أن يعني ذلك كيل المديح لهذا العمل دون رصيد حقيقي، فذلك لن يسر الكاتبة الحقيقية، بل لعل ما يفيدها ويسرّها هو بيان مثالب عملها الفني جنباً إلى جنب مع محاسنه. وفي ضوء ما تقدّم نقرأ رواية الكاتبة السوريّة الشابّة آداب عبد الهادي بعنوان "امرأة من خزف".

من غير الممكن، ومن غير المقبول أن يتوقع أحد اليوم أن يكتب كاتب أو كاتبة عربيّة وكأنها في عالم آخر، فواقعنا العربي زاخر بعناصر الألم والخيبات والنكسات إلى جانب الأمل والطموح، والقليل من الأمل والنجاح. واعتقد أن الموضوع المركزي لرواية "امرأة من خزف" قد نبع من هذه الحالة المؤرقة. فالرواية في جوهرها تحاول تشخيص حالة تعاني منها المجتمعات العربية، وفي حالة جموع الناس العاديين أو ما يسمونهم "الشارع العربي"، الذين يعانون من تحالف خسيس وخطير بين شريحة محدودة من أبناء جلدتهم مع أغرابٍ يريدون بناء ثرواتهم ورفاههم وتحقيق أحلامهم وإشباع غرائزهم على حساب هؤلاء الناس. والمطلوب من الضحايا أن يسكتوا حتّى يعدّوا متحضرين و....

اختارت الكاتبة لتصوير ذلك الشابة داليا، تلك الصبية الجميلة الرقيقة الذكية والفقيرة داليا لتمثل الغالبية العظمى من أبناء شعبها. وفي حين تبدو في بداية الرواية وحيدة لا معين لها؛ فإن الطرف الآخر جاء ممثلاً بالخواجة سعيد. لكن الخواجة سعيد ليس وحيداً وأعزل مثلها بل هو في تحالف وثيق. لكن في منزلة وضيعة. مع "السيد" ذوي القامة الفارعة واللون الأبيض، والشعر الأشقر والعينين الخضراوين.

لعل في تصوير الكاتبة لدالي جنوحاً مفرطاً نحو الرمزيّة. لقد قاد الفقر والقهر والاستغلال هذه الشابة

المفعمة بالألق والصفاء والنبل والحب إلى البحث عن عمل تحصل منه على قوت يومها أملاً بالمحافظة على شرفها وكرامتها. لكن ضعفها بين ذئاب الغاب يقودها إلى السقوط بين يدي الخواجة سعيد الذي يستغل حاجتها بصورة بالغة البشاعة حين وضعها في واجهة محل للملابس بوصفها "مانكاناً"، وأحاطها بقطع من الخزف، وزودها بتعليمات صارمة تتصرف وفقها كي لا يدرك أحد أنها إنسان!! وتحت وطأة العوز والعزلة والانسلاب تمتثل داليا لأوامر الخواجة سعيد. وتمضي كل يومٍ بضع ساعات في واجهة محله، ثمّ تنطلق إلى غرفة بائسة استأجرتها حيث تمضي وقتها مع الألم والحزن والتأمل والحلم. وهكذا تتابع دالي عملها فتتعلم لغة جديدة هي لغة الصمت. إنها اللغة التي ينبغي على كل عربي أن يتقنها. فبقدر ما تصمت وتنصت تكون مواطناً صالحاً وحاذقاً. وصمت دالي كان لغة زاخرة بالتفكر والأفكار. فمن مكانها المطل على الشارع تتفحص "الشارع العربي!!". وبينما هي على هذه الحالة التي ألفتها إلى حد ما يتوقف رجل شديد الثراء مع زوجته أمام الواجهة ويتملكهما إعجاب صارخ بهذه الدمية، فيدخلان إلى المحل ويطلبان إلى صاحبه، الخواجة سعيد استئجار الدمية. وتتم الصفقة بشرط وضعه الخواجة سعيد، وهو أن تمكث الدمية في قصرهما لساعاتٍ قليلة يوماً على أن تعاد إلى محله (للصيانة) التي لا يتقنها أحد سوى ورشته (....).

وفي تطويرها لأحداث الرواية وحبكتها تظهر الكاتبة براعة في السرد وتوظيف التفاصيل في إسقاطات تصيب بها مراميها بدقة ملحوظة، "وخرجت من غرفتها إلى الشارع لتستقل أول حافلة ركاب تصادفها...... حدّقت في الوجوه أكثر فرأت نفس الألم في وجوه معظم الركاب....... كأنهم راحلون إلى عالم آخر... وفجأة نظرت داليا إلى الشارع لتلحظ أنها تجاوزت مكان عملها بمسافة لا باس بها، فما كان منها إلا أن أطلقت صرخة....... وأوقف السائق السيارة للحظة بل لثوانٍ، أفقدت التوازن عند الركاب. التوقف للحظة أو الثانية فقط يفقد التوازن ويختل الوضع، فكيف إذا كان التوقف لسنواتٍ وأجيال ولقرون، ولعصور؟" ص 21 . 22 . 23.

وتمضي أحداث الرواية بالصعود نحو التأزم حين تبدأ المساومة بين الخواجة سعيد والزوجين الثريين على سعر الدمية (داليا) وصيانتها. "طبعاً يا سيدي فلستم مضطرين لدفع الثمن لن أمور الصيانة والإصلاح من مهام الورشة الموجودة في المحل، هؤلاء يتقاضون مستحقاتهم كاملة من خزينة المحل. ولا دخل للزبائن الكرام أمثالكم سيدي بهذا، ثمّ أن هناك أمراً آخر، ليحافظ الخزف على رونقه يجب أن يصان بأيدٍ أمينة ومتخصصة" ص 69. وتنتهي المساومة بالاتفاق الذي ينفذ حيث تنقل داليا بخزفها إلى منزل السيدة شيري والسيد حليم وتوضع في مدخل الصالون. وهنا تبدأ رحلة الصمت الظاهر المصطنع.

بيد أن الصمت لا يهزم أو يلغي تفكير داليا، "أشعر بالقلق ربما لأنني لست دمية، وأكيد السيد حليم وزوجته لم يلحظا أبداً أنني إنسانة، يجب أن أبقى متماسكة، أنا لست قلقة، ولست متوترة وأعصابي هادئة، في منتهى الهدوء، في منتهى الطمأنينة، هادئة وأشعر برغبة في الغناء، أنا سأغني، سأغني، سأغني..." ص 28.

وقد يكون القارئ على حق حين يتساءل أليس ثمّة تناقضاً هنا؟ التناقض في تفكير داليا "أشعر بالقلق" . "أنا لست قلقة". وقد يكون للكاتبة مسوّغ لكن أليس في إنسان تناقضات دائمة أو عرضية؟ أجل ذلك هو الإنسان.

ويبرز جهاد، وهو عامل عند عمه الخواجة سعيد، واحداً من أبطال الحبكة، فهو يحب داليا حباً عميقاً مستتراً، وليس لهم همٌّ سوى مساعدة داليا على الخلاص من هذا المصير المشؤوم. بينما كانت دالي دمية

منتصبة في القصر في إحدى الأمسيات بدأ أشخاص كثير يتقاطرون إلى قصر السيد حليم والسيدة شيري. "كان المنظر غريباً، نساء ورجال، شباب وشابات يتأبطون أذرع بعضهم البعض ويتكئون على بعضهم البعض، يقهقهون، ويعقبون قهقهاتهم بتفاهات ونكات بشعة، يمشون وكأنهم سكارى، وكأنهم نيام، الجميع يرتدي الملابس السوداء" ص 126. أمّا جهاد الذي كانت مهمته نقل الدمية يومياً وإعادتها مع زملائه فكان في الخارج. "آه لو أنني أستطيع الدخول، لو أنهم لا يعرفونني، لسارت أموري على ما يرام" ص 127. كانت دالي ترقب الجمع الغريب وفجأة "ارتفع صوت ذلك الرجل واشتدت نبرته وكز على الكلمة، "إن العم سام هو عمكم، وهو عم كل من يؤمن بنا، لأنه أخي، والنسخة البشرية مني، وهو شفيعي لدى البشر" ص 33، "احتفلوا يا بني الظلام، فاليوم بداية عمر جديد في هذه الأرض وتاريخهم... إنه تاريخ الأذن لكم بالسيطرة على البشر لخدمة إلهكم وتوأمه، فأنا هذا الرجل، أنا" ص 134.

وتابعت داليا ترقب القوم بطقوسهم وإشاراتهم والرسوم على أجسادهم، صلبان مقلوبة وبنجمة سداسية. وتراتيل وأغانٍ غريبة وسلوكيات تخالف قيم الإنسان أينما كان. وبقدر ما يزيد ذلك دهشة داليا بقدر ما يزيد في قوتها وصلابتها بحيث أصبحت أقدر على الصمت والرفض معاً. وهنا تتصارع المشاعر وتتشابك، فهؤلاء الراقصون اللاهون يزدرون العالم بحركاتهم وإشارتهم من ناحية، ومن الناحية الأخرى داليا وجهاد يكتويان بنار العجز والتوفز. وهنا تصل الحبكة إلى التأزم والذروة. لقد التقت أفكار داليا مع أفكار جهاد. هي تفكر بالخروج، وهو يفكر باقتحام القصر لتحطيم من فيه كي يخلّص داليا ويصون شرفها. وجاء زملاؤه. وبدأت المعركة. لكن قبل أن تنتهي المعركة كانت داليا قد دفعت الثمن. "لم تستسلم (داليا)، لكنه (المستر ديفيد) اغتصبها بدم بارد، فقط اغتصبها ليثبت للجميع أنه رجل، وكانت المفاجأة أنه رجل لا ينجب" ص 174. وكانت الخسارة الأخرى مصرع أبي حنون. "آه يا داليا، أبو حنون، كم هو رائع، صدقيني لم أعرف كيف أتى، ولا متى أتى ولا علاقته بما حصل، لكن جل ما أعرفه الآن هو أنه ضحى بحياته من أجلك يا داليا" ص 139.

يمكن القول أن الكاتبة أعملت خيالها واستخدمت كل أدواتها الفنيّة لرسم الحبكة من بدايتها صعوداً إلى الذروة ثمّ الحل. وكانت على قدر من المهارة الفنيّة التي مكنتها من تصوير الكثير من المشاهد المثيرة بطريقة تعبق بالدراما والحركة والدقة في التقاط التفاصيل. ويعود قدر كبير من هذا إلى قدرتها على التخيل. وهذا ما يدعو إلى التفاؤل فهو أداة الروائي الأهم. لذا فهذا أهم ما يحسب لها في هذه الرواية. فالقدرة التخيلية تتجلى في ثنايا القصة من أولها إلى آخرها إذ لا يبدو أن الكاتبة اعتمدت على أي حكاية واقعية ثمّ طورتها إلى عمل فني كما هو الحال عند العديد حتّى من كبار الروائيين والمسرحيين، بل تبدو فكرة القصة بذاتها فكرة تخيلية. وهنا يمكن أن يخطر لأي قارئ أن يقول أنّ ثمّة مبالغة مفرطة وإغراق شديدين في الرمزيّة. وبعبارة أخرى، "هل يعقل أن تستخدم شابة جميلة دمية في واجهة محل للملابس؟" سؤال يخطر على بال أي أحد. والإجابة على مثل هذا التساؤل والاستغراب هو أن الواقع اليومي لحياة الإنسان يثبت أن ثمّة أشياء تقع فعلاً مع أنها تبدو أكثر تخيلاً من ذلك. ومن ناحية أخرى فإن نظرية الفن تقبل أن يبدأ العمل الفني بشكل غير منطقي بشرط أن يتم تطويره بشكل منطقي. ومن الأمثلة على ذلك مسرحية الملك لشكسبير. وتأسيساً على هذا يمكن القول أن الكاتبة نجحت في تطوير عملها باستخدام الوسائل الفنيّة المختلفة. ثمّ أليس بالإمكان أن تكون الكاتبة قد تعاملت مع الدمية والواجهة ومحل الملابس بمن فيها رموزاً تركت للقارئ فهمها كما يشاء؟

جاء السر د في الرواية قويّاً متماسكاً ومنطقياً في معظم متن الرواية، "وفي لحظة المفاجأة هذه، كان

جهاد برفقة ماهر وباسل قد اقتحموا الباب المؤدي إلى البهو الفسيح الذي تمت فيه الجريمة، وكانوا قد استخدموا وسائلهم الخاصة في خلعه، وساعدهم في نجاح اقتحامهم الاتحاد والدقة، حيث لم يلحظ أحدٌ من الموجودين في الداخل اهتزاز قبضة الباب أو يسمع صليل المفاتيح والمفكات..." ص 174.

ويبدو واضحاً أن الكاتبة لم تعمد إلى لغة بلاغية في سردها لأحداث القصة بل كانت أقرب إلى عفوية فنيّة جعلت حوادث القصة تأتي تترى كما لو أن المرء يشهد أحداثاً من الحياة اليومية لأشخاص الرواية.

ولعل الوصف لدى الكاتبة يتفوق على السرد. فقد أبدعت وصفاً دقيقاً لأشيائها وأماكنها وأشخاصها بحيث يشعر القارئ أحياناً وكأنه أمام مشهد مسرحي يتحرّك الناس فيه أحياء، أو أمام لوحة فنيّة واقعية رسمت ببراعة. والأمثلة على ذلك كثيرة. "استيقظت داليا من شرودها الطويل على صوتٍ ناعم لامرأة أنيقة ترتدي فستاناً أحمر من الحرير يكشف عن جزء من صدرها الأبيض وذراعيها الغضين، ويبرز تدويرة خصرها النحيل مع قوامها الطويل الرشيق..... وبرفقتها رجل أنيق طويل القامة يرتدي طقماً أسود أنيقاً جذاباً مع قميص أبيض وبيبونة حمراء من الحرير الطبيعي" ص 65. وأكثر ما تتجلى براعة الكاتبة في الوصف حين تستخدم اللون وسيلة من وسائلها في الوصف "الأرض مفروشة بالسجاد العجمي المزخرف والمزركش، والتي تظهر في بعض الأماكن وكأنها الربيع بذاته، كان لون السجاد رائعاً أنيقاً، في بعض البقع يغلب عليه اللون الزيتي الفاتح مع البنيّ الغامق، وفي بعض البقع الأخرى منه وزعت جلود صوف الخروف، ومدّت فوق السجاد....... وضع طقم من الكراسي ذو لون زيتي مزركش رائع متناسب جداً مع لون السجاد الزيتي..... كان في تلك الزاوية البعيدة طقم غريب من الكراسي (الكنبات) ذات لونٍ ناصع البياض فوق سجاد أبيض ناصع...." ص 85 . 86.

هذا الاهتمام والدقة باللون يكاد يكون حكراً أو امتيازاً للمرأة الكاتبة لأن الرجال لا يبلغون هذه الدرجة من الاهتمام بالدقائق إلا في حالات قليلة كما عند هيمنغوي في قصة "الشيخ والبحر" حين يصف الشاطئ والساحل والجبل بتدرجاتها اللونية الآسرة كما يراها بطل القصة سانيتاغو من مكانٍ قصي في البحر.

في تصويرها للشخصيات تمكنت الكاتبة من خلق شخصيات حقيقية، كما لو أنهم أفراد نعرفهم، ويعيشون بيننا، ولا نشعر بأي غربة عنهم. بل جعلتنا الكاتبة نتعاطف مع بعضهم، ونزدري البعض الآخر. كذلك نجحت الكاتبة في أن تؤثر علينا بحيث وجدنا أنفسنا وقد صرنا في تحالف مع جهة منهم وفي خصومة مع الجهة الأخرى. لم تبق لنا مكاناً للحياد بين جهة تذل وتهان وتستغل وتستعبد وتُشيئ وتبقى، مع ذلك، صامدة تدافع عن التراب والحجر والشرف والكرامة. وجهة أخرى فقدت كل القيم، وانساقت إلى المتعة الغريزيّة، وداست كل القيم الإنسانية بأعقاب أموالها محاولة أن تستبيح كل شيء، وتستعلي على الإنسان وقيمه وحضارته وثقافته تمهيداً لتدميرها، وسلاحها في كل هذا المال والجشع وأوهام القوّة والهيمنة الأبديّة. ورغم تمكنها من اغتصاب جسد داليا؛ فإنها لم تتمكن من اغتصاب عقلها. ظل عقلها حرّاً أبيّاً قوياً صامداً. لم يكن هذا العقل منيعاً على الاغتصاب وحسب، بل كان منيعاً حتّى على أن ينحرف قيد أنملة عن قيم الحق والعدل والجمال. وَهن الجسد الضعيف بطبيعته لكن العقل لم يهن، ظل العقل قويّاً متحديّاً: "لم تؤثر ملامحهم المتحجرة على قوتها وجبروتها، بل وضعت يديها على خصرها، تخصرت وتبخترت ودارت حول الجميع بغنج ودلال. كانت تنقل قدميها مختالة وهازة خصرها ووركيها تارة إلى اليمين وأخرى إلى اليسار، ثمّ وقفت وقالت بصوتٍ عالٍ غير صوتها المخنوق الضعيف الخافت الباكي، صوت جديد ولد حديثاً...." ص 110 عذراً للكاتبة. صوت داليا لم يوجد حديثاً. إنه صوت أصيل؛ لأن داليا، كما صورتها الكاتبة، منذ بداية الرواية

وحتى نهايتها، هي شابّة عصامية تملك عقلاً وقلباً كبيرين. وهي كذلك أنثى تشعر وتحب وتأمل وتحبط وتعود لتتعافى، "عشر سنوات مرّت وهي تقول يا حبيبي، سأكلمه في المرّة القادمة، لكن الكرامة التي خافت أن تخدش كانت حائلاً بينها وبين الحديث معه. كان جزءاً منها، وكانت جزءاً منه، خافت أن تضيعه فتضيع، لكن كرامتها، رفضت أن تهدر كرامتها" ص 39.

ثمّ إن داليا ليست فتاة عفويّة. لقد عجنتها تجربتها وبيئتها لتشمخ من ثمّ شجرة متجذرة قويّة صادقة مع نفسها ومع كل شيء يرمز إلى النبل، "ما بك أيها الوطن تظلم محبيك وتُبكي مخلصيك وتزدري عشاقك، ما بك أيها الوطن تطرد من يلجأ للاحتماء بك، ما بك ترفض أن تضم أبناءك إلى أحضانك، ما بك تهون عليك الصبايا وتقبل بارتمائهن في أحضان الرزيلة؟" ص 14.

داليا هي بطلة الرواية بلا منازع. وهي ليست بطلة بالمفهوم الفني وحسب، بل بمفهوم الفروسية أيضاً. هي صبية ذات قدرة جسديّة لكنها محدودة مثل أي منا. لكن طاقاتها النفسيّة لا حدود لها. انكسر الجسد، اغتصب، وكما أسلفنا ظل العقل والروح صامدين إلى النهاية.

ولعل الكاتبة حاولت أن تخلق من الشاب جهاد، ابن أخ الخواجة سعيد، نِدّاً لداليا، لكن الحظ لا يحالفه. هو شاب شفاف صادق عطوف ويحب داليا، بل لعلّه يشفق عليها أكثر مما يحبها، بل أكثر من ذلك لعلّه يرى ذاته فيها؛ فكلاهما ضحية للاستغلال البشع. أجل، هما حليفان، لكنهما ليسا ندين.

"في الخارج أصر جهاد ألا يغادر من جانب هذا القصر، بقي مستمراً في مكانه، كان مطاطئ الرأس، مسلوب الإرادة، مكسور الخاطر. رفع رأسه ونظر إلى ماهر ثمّ إلى باسم، ثمّ استدار إلى الحائط وأسند جسده المتعب عليه وأغمض عينيه متألماً". هذا شخص مفعم بالنبل لكنه لا يرقى أبداً في قواه الروحيّة إلى مستوى داليا. ويظل دونها بدرجات عدّة على السلم.

لا شك أنه يواجه عمه ويبدي نية في التمرّد عليه، لكنه يفتقر إلى الجرأة الكافية لذلك. وهو هنا يذكرنا بشخصية هاملت الشكسبيرية. هاملت الشخصية الواعية، لكن المترددة. ما الذي يمنع جهاداً من ترك العمل تحت امرأة عمه (النذل)؟ فقير؟ أجل، لكن الأهم من ذلك أنه لا يملك الجرأة على اقتحام الحياة خارج دائرة عمه، وخارج الدائرة التي رسمها له عمه. ولو فكر بذلك مبكراً لكان بالإمكان أن ينقذ داليا ويصون جسدها.

وقبل نهاية القصة تحاول الكاتبة أن تضفي عليه صفات البطولة، لكنه كان مندفعاً أكثر مما كان بطلاً. إن جل ما أبداه من قوّة وإقدام كان نابعاً من حب مشوش إضافة إلى اعتماده على حنّون تلك الشخصية التي تبدو غامضة إلى حد كبير. ولعل الكاتبة لم تقدّم هذه الشخصية بتفصيل أكثر لأن دورها كان يحتاج إلى السّرية، فجاء تصوير الشخصية ضمنياً كما كان دورها. لقد ظل حنّون مجهولاً إلى أن مات ميتة الأبطال. هؤلاء هم الأبطال الحقيقيون. يعيشون في الظل فلا يعرفون الناس حتّى يموتوا، فيبدؤون تمجيدهم.

وعلى الجانب الآخر تقف مجموعة من الشخصيات تمثل معسكر الجشع والفساد والانحطاط الخلقي، وتحطيم قيم الإنسان والأوطان، "إنهم خونة متآمرون، إنهم محتلون، أعداء الوطن وأعداء الله والبشر" كما تصفهم داليا. ص 161.

من بين هؤلاء يبرز الخواجة سعيد. فهو تاجر خسيس لا همّ له إلا كسب المال. يتاجر بكل شيء. يتاجر بأبناء وطنه. والمال هو دينه وديدنه الوحيد. لذا يصبح جيبه هو الوطن والأهل والأصدقاء. كل هؤلاء يباعون، يستعبدون لفائدته. فقد القدرة على تمييز الأشياء. أصيب بحمّى وعمى المال، فلم يعد يفقه شيئاً

سواه. الكل يزدريه فلا يعبأ وحتى أولئك الذين استأجروه. "يصرخ السيد مقاطعاً ثمّ ينهض، "بل يا خواجة، عليك أن تفهم بأنك أداة، أداة فقط، عليك أن تلتزم حدودك". ص 9. هذا النمط من الأفراد ليس تخيلياً، فالأدوات في مجتمعاتنا العربية تزداد بوتيرة عالية حتّى وصل الأمر بهم إلى التسابق والتنافس على العمالة والمساومة على الأرض والإنسان. والخواجة سعيد ليس سوى واحد من هؤلاء الذين يطأطئون رؤوسهم أمام العلوج ويتنمّرون على أبناء جلدتهم.

إلى جانب الخواجة سعيد تصور الكاتبة عدداً من هؤلاء الأغراب. تصورهم بما يرتدون من ثياب أنيقة جميلة وجذابة لكنها تغطي حقيقتهم: العفن الروحي، الانحطاط القيمي، الجشع المقزز والسلوك المدمر للإنسان والحياة.

يحاولون تحويل الإنسان إلى سلعة في سوق العولمة عبر قوّة المال المتوحش وبفعل أفكار مدمرة لن تفضي بالبشريّة إلا إلى المزيد من التغوّل المغلف بماركات "حضارية" مزيفة.

لا بد قبل الختام من إشارة موجزة إلى لغة الرواية. اللغة كأداة للتعبير. هنا يمكن القول أن الكاتبة أبدت قدراً يعتد به من لغة عربية أنيقة، ولغة سرد وقص رشيقة. وإذا كان يشوب لغة الكاتبة بعض الهنات النحويّة فإن ذلك لا يؤثر بعمق على موهبتها في فن الرواية. ولتجنب هذا ليس عليها إلا أن تفعل ما يفعله كبار الكتاب من مراجعة وتدقيق. قال شولوخوف في مقابلة له: "أكتب الصفحة أحياناً ثماني مرات". وهناك أمثلة كثيرة.

إن مشروع رواية "امرأة من خزف" وإنجازها بما حفلت به من مزايا فنيّة أشرنا إلى بعضها فيما تقدّم تؤكد أن لدى الكاتبة موهبة واعدة، ولا يؤثر على ذلك بعض العثرات فهذه باكورتها الروائية. وغالباً ما تكون البواكير غضة بل فجة أحياناً. لذا سنظل نرنو إلى المستقبل أملين أن نقطف ثماراً يانعة ناضجة مما تجود به الموهبة المؤكدة لدى الكاتبة الصاعدة.

حكمت لميا ـ سورية

***

(ليلة الريش) رواية جمال ناجي
مساهمة نوعيةفي الرواية الأردنية

أنجز الروائي جمال ناجي عدداً من الروايات والأعمال القصصية التي تابعتها جميعاً. وبدأها في (الطريق إلى بلحارث) عام 1982، التي لخص فيها معاناة موفد شاب إلى المملكة العربية السعودية، حيث واجه هناك شتى صنوف المعاناة، ليس بسبب الغربة وحسب، وإنما أيضاً بسبب تحدي التكوين الاجتماعي والثقافي للمحيط الجديد، الذي وقف وجهاً لوجه أمام النموذج البشري الوافد على هذا التكوين، والذي جاء إليه حاملاً معه منظومته الخاصة، ومفردات إنسانيته التي راحت تتداعى مفردةً تلو أخرى بسبب الهجوم الطاغي للتشكيل الاجتماعي الجديد. ثم أتبع تلك الرواية بروايته (وقت) و(مخلفات الزوابع الأخيرة)، التي راقبت تحولات جانب غير معمور من المدينة، لكن تطوُّر ذلك التجمع البشري الذي يقطنه نقل المكان من حالة إلى حالة، وبدوره انتقل الإنسان أيضاً.

عام 1993، أصدر جمال ناجي روايته (الحياة على ذمة الموت)، التي لم تستقبل كغيرها من أعمال ناجي في الأوساط النقدية.. فقد كانت الرواية صادمة وجافة وأبطالها بلا مشاعر. ذلك أنها تحركت في وسط مجتمع المال والأعمال. المجتمع الذي لا متسع للمشاعر فيه.. فكل فعل ينبغي أن يعود بمردود مادي أو مصلحي. حتى الحب، والصداقة، والزمالة، وربما الأبّوة..

كانت (الحياة على ذمة الموت) بمثابة اسكتش أو بروفة لأكبر أعمال ناجي الروائية (ليلة الريش). التي تشكل بنظرنا عملاً نوعياً بين أعمال ناجي، وبلا أدنى شك، هي عملٌ نوعي روائي أردني، بَذَل فيه المؤلف جهوداً استثنائية على مختلف المستويات.

ولقد ظلت الرواية الأردنية قروية المرجعية في تناولها للمدنية. وتتبدّى تلك القروية من خلال النماذج والشخوص وطبائعها ومواقفها من الحياة المدينية التي تنطوي في الغالب على موقف عدائي أو غير ودّي من مركّبات الحياة المدينية. ولا ترفض الشخوص مفردات المدنية لأنها تنشد مدينة أخرى، بل ترفضها بالاستناد إلى مرجعية قروية لا تتقبل حياة المدينة بتعقيداتها، وتنظر إليها نظرة لا تخلو من الرفض المسبق والضيق بمنظومة المدينة بالكامل..

نحن هنا نتحدث عن ظاهرة حقيقية يمكن للباحث والناقد أن يتأكد من وجودها الحقيقي، وتعبّر عن

حقيقتها في خمسة وتسعين من كل مئة عمل روائي أردني.

وربما يكون لهذه الملاحظة النقدية أساسها النظري. فقد شهدت المجتمعات العربية عموماً والأردن على وجه الخصوص انتقالة اجتماعية سريعة ومباغتة في حياة الجيل الواحد. بسبب ذلك التسريع المقصود لإلحاق مجتمعات الشرق وتهيئتها لتقبل فعاليات السوق الجديد في أعقاب الحرب العالمية الأولى التي وضعت نهاية للصراع القائم بين نمطي الإنتاج السائدين في العالم، النمط الإقطاعي ممثلاً بالإمبراطورية العثمانية البالية، والنمط الرأسمالي الصاعد بأثر قوانين التطور التاريخي ممثلاً بالدول الرأسمالية الغربية والولايات المتحدة فيما بعد.

ومن المعروف أن تلك التطورات التي تقف وراء كل الظواهر الاجتماعية والإنسانية لا تجيء في العادة بشكل خاطف. لأن حركة البنية الاجتماعية لا تعرف المفاجآت على مستوى تطور نمط وأدوات الإنتاج، بل تأتي في سياق حركة بطيئة في أي مجتمع يعيش قوانينه الموضوعية الداخلية في ظل التطور الطبيعي. وقد تعيش أجيال وتموت أجيال قبل أن تستكمل الظاهرة الاجتماعية شروطها الطبيعية. وهذا ما يصدق على مجتمعات الغرب الصناعي الذي عاش تحولاته الطبيعية ضمن حياة العديد من الأجيال. إلا أنه لا يصدق على مجتمع الشرق الذي تم نقله وتأهيله وإلحاقه بشكل مدروس في حياة الجيل الواحد تقريباً. فخرج المجتمع من تشكيلة الفروسية الرعوية (البداوة) والزراعية إلى تشكيلة المؤسسة ذات الطابع المدني دون أن يصبح الإنسان مدنياً. وهنا يكمن تفسير الكثير من ظواهرنا الإنسانية والاجتماعية، بما فيها الظواهر الإبداعية، وما أشرنا إليه هو أحد تلك الظواهر. وهو الذي يحول دون إنجاز رواية مدينية بكل ما في الكلمة من معنى.

إن عالم المال والأعمال الذي قدمه جمال ناجي في (ليلة الريش) . بوصفه أحد أبرز مظاهر الحياة المدينية وهو الذي يتحكم في مصائر الناس ومستقبلهم وسياسات بلادهم الداخلية . ظل غائباً في الرواية الأردنية، وينظر إليه من الخارج بعين قروية ساذجة لا تهدف إلاّ تعريته والحديث عن تشوهات الأنماط الغارقة في هذا الحقل، ممن تتعارض مسلكياتهم ونظم تعاملهم الخالية من العواصف والمشاعر ولا تركز إلاّ على المنفعة والعوائد، تتعارض مع القيم المثالية التي حملها الروائي المبدع وأبطاله من مرجعيةِ وموروثِ قراهم.

والغريب أيضاً أن الأعمال الروائية الأردنية التي حاولت أن تقترب من هذا الموضوع أو تتوغل فيه، لم تلاق الاستحسان والإقبال الذي لاقته أعمال أخرى للروائي نفسه.

لم تكن رواية (المدير العام) لزياد قاسم مفهومة للقارئ وللناقد الأردني بمقدار ما كانت عليه (أجيال الزوبعة)، رغم أن الأولى تمتلك من داخلها وزناً نوعياً لا يقل عن (الزوبعة) بأجيالها من جميع الجوانب إن لم تزد.

كما أن آخر أعمال الراحل مؤنس الرزاز (ليلة عسل)، التي اقتربت من هذا العالم الذي نتحدث عنه، لم تستقبل هي الأخرى إلاَّ بفتور مستهجن في الأوساط النقدية.

أما رواية (وجع الحاضر) لحيدر رشيد، التي دارت أحداثها في هذا الموقع تحديداً فربما يجهلها الكثير من النقاد وحتى الباحثين بحكم كونها بيضة الديك الوحيدة في حياة صاحبها المعروف في الأوساط النقابية

المصرفية أكثر من كونه روائياً محترفاً.

كانت (الحياة على ذمة الموت) هي المغامرة الأولى لجمال ناجي في اقتحام هذا العالم المعقد. عالم المال الذي لا يمكن الحديث عنه إلاَّ من داخله، وممن أطّلوا على أسراره وخفاياه، وتعرفوا عن كثب على مدى نفوذه السياسي، وقدرته على التأثير وربما التحكم بالقرار السياسي للدولة التي يمارس نشاطه المالي فيها.

هذه الحقيقة يمكن النظر إليها روائياً من موقعين: الموقع الأول وهو الذي ينطلق في الأصل من قصدّية هجائيةٍ مسبقةٍ، ولكنها تأتي من الخارج وقد لا تخلو من سذاجة؟ أما الموقع الثاني فيأتي من الداخل، وسيظل وصفياً ساذجاً وهو الآخر إن لم يكن الروائي قد ارتكز على موقف ثقافي عميق يؤهله لفهم ماهية الدولة، ودور رأس المال وتطلعاته التنموية الخاصة به، ونتائج وآثار تلك التطلعات المتوحشة والشرسة لرأس المال على الأفراد والجماعات داخل القطاع وحتى من هم في أقصى دوائر النسيج المجتمعي بعداً عن هذا المركز..

(ليلة الريش) لا تشير إلى مكان. ولا تسمي مدينة معينة ولكن الزمن الداخلي فيها واضح. فثمة إشارات إلى حرب الخليج الثانية وتداعياتها، وإلى ما كانت تشكله من فرصة سانحة لرأس المال الاستثماري الذي يتابع حركة البورصة ويربطها بالتقلبات السياسية والانعطافات الدراماتيكية لسعر العملات والعقارات بأثر هذا الحدث الكبير أو ذاك. ولا يهمه كل ما يجري على المستوى الوطني أو القومي. فهو يدفع ضرائبه . كما يقول (الحاج) مدير عام البنك . وعلى الدولة أن تخدمه وتؤمن له المناخات التي تضمن تواصل نشاطه، وتحول دون السماح لكل ما من شأنه إرباك مسيرته الاستثمارية، بما في ذلك الوقوف في وجه النشاطات (التخريبية) للهيئة النقابية الممثلة لجيوش العاملين في بنك الحاج وفروعه في مختلف الأنحاء الداخلية والخارجية. فالحاج يقرض الحكومة رواتب الموظفين عندما تنهار الأوضاع الاقتصادية في البلاد..

في البداية يبدي استعداده لدعم الحكومة وتأمين رواتب موظفيها في الشهر الأول من الهزّة الاقتصادية التي شهدتها البلاد. ولكن بتاريخ هو الذي يحدّده. وفي الشهر الثاني يتأخر أكثر.. وهكذا حتى الشهر الرابع، حيث يسافر إلى الخارج وتتأخر رواتب موظفي الدولة.. إلى أن يزوره وزير المالية في منزله ويعاتبه. وهنا يشعر الحاج بان المعادلة قد باتت صحيحة. فالحكومة في خدمته في الأصل، وعليها أن ترضخ أمام قوته ونفوذه المالي!.

ورغم أن ناجي يهرب من أية إشارات تحدد الأبطال والأمكنة وأطراف الصراع الخفيّ أو المعلن، إلاَّ أنه بمقدور القارئ الأردني أن يحدد الشخوص، ويسمي مؤسساتهم المالية، ويشير إلى الوقائع المعروفة في حياة المجتمع الأردني، التي شهدها خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن المنصرم.. لكنها في مجموعها تشكل قواعد سلوكية لرأس المال الذي يملك قوة التحكّم، وصناعة القرار، وحتى إذلال أية جهة مخدوعة بما تملكه من سلطة وتعتقد بأنها هي التي تحكم وتتحكم. وهي في حقيقتها لا تشكل أكثر من هيئة إدارةٍ لدولة رأس المال، الذي بمقدوره أن يفرض بنفوذه السياسات الحقيقية، ليس فقط الاقتصادية، وإنما السياسية ذات المساس بالتوجهات الرئيسة للدولة..

جمال ناجي هنا يخرج من المهمة التقليدية للرواية الأردنية التي تناولت هذه المساحة. فلا تعود ثأريته الثقافية هي الشاغل. ولكنه هنا يتحدث عن قواعد يتقن الاقتصاديون السياسيون التنظير لها والحديث عن أسرارها. كما يتحدثون عن أخلاقيات مفترضة ومتخيلة بصدد هجاء تلك الشريحة الاقتصادية، لكن ناجي يتحدث في روايته عن تلك الشريحة من الداخل.. يتحدث عن ذئابٍ ضاريةٍ وحيتان لا تفكر في وطن أو مجتمع، فهي تملك قرون استشعار حساسة لتحديد مستقبل مصالحها في ضوء مراقبتها الحثيثة للتقلبات السياسية كما لتقلبات اللوحة المضيئة لأسعار البورصة والعملات المرتبطة بأندية رأس المال العالمي..

لا يتسع المجال للحديث أكثر عن هذا العمل الروائي الكبير، المكتوب بصبر وجهد ومثابرة، وبمهارات إبداعية يصعب الإسهاب فيها من خلال هذا المتسع، على أن هذه الرواية تستحق منا كل الاهتمام، وبما يليق بها كعمل إبداعي كبير يستوجب منا كل الحفاوة النقدية، وبما تنطوي عليه من تجاوز استثنائي يشكل مع (المدير العام) لزياد قاسم، و(الكومبرادور) لمؤيد العتيلي، و(الدخيل) لعدي مدانات وغيرها من الأعمال مقاربةً غاية في الأهمية من هذا العالم الذي لا يزال الحديث . إبداعياً . يتناوله من الخارج، وضمن المتاح والمتخيل، دون الدخول في جوهره الحقيقي، وتشخيصه وتوصيفه وتحديد ماهيته كما فعل جمال ناجي في (ليلة الريش).

د.سليمان الأزرعي ـ الأردن

****

عبد الرحمن منيف:
"سباق المسافات الطويلة" : مرة أخرى

تستمد رواية "سباق المسافات الطويلة" للروائي العربي الراحل عبد الرحمن منيف (1933 ـ 2004) أهميتها الكبيرة، من الأحداث الجارية في المنطقة العربية، فالأعمال التي تقوم بها الدول الكبرى، ممثلة في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانية، وبالإضافة إلى عدد من الدول المستفيدة الأخرى، من أجل السيطرة على الشرق الأوسط، واستنزاف موارده وخيراته، ما زالت متواصلة دون هوادة. وفي الرواية ثمّة صراع بين الحليفين القويين، بريطانية والولايات المتحدة الأمريكية، من أجل السيطرة على موارد إيران النفطية، وجعلها دولة حليفة هامة في المنطقة، ويبدو أن الأحداث تجري في الفترة التي شهدت بروز رئيس الوزراء محمد مصدق (1880 . 1967)، على حساب سلطات الشاه السابق محمد رضا بهلوي (1919 . 1980). وكان محمد مصدق قد اتخذ قراراً جريئاً بتأميم شركة النفط البريطانية الإيرانية، وشرع في تنفيذ مخطط للإصلاح، ما أدى إلى تدخل بريطانية، ومحاولتها إعادة الأمور إلى ما كانت عليه، قبل اتخاذه تلك الإجراءات، التي تنال من نفوذها، وتهدد مصالحها في الشرق الأوسط. وفي الوقت نفسه، كانت الولايات المتحدة الأمريكية تعمل على انفراد، من أجل إعادة الشاه إلى الحكم، وفرض نفوذها على إيران، على حساب النفوذ البريطاني، وهو ما تحقق لها في "سباق للمسافات الطويلة" شهد تدخلاً فظاً في شؤون الحكم والدولة والشعب، دون مراعاة للجوانب الأخلاقية، ودون أدنى إحساس بالندم، ما يدل على غياب شامل للحس الأخلاقي، عندما يتعلق الأمر بالأطماع الاستعمارية في هذه المنطقة.

وفي السياق الروائي، ينظر "بيتر ماكدونالد" المكلف باستعادة الامتيازات التي فقدتها بريطانية، بعد إجراءات التأميم، نظرة دونية إلى الشرق والشرقيين، وهو يعتقد أن الشرقيين قوم بدائيون ومتوحشون، وأن على عاتق الدول المتحضرة واجب انتشالهم من تخلفهم، ونظرته هذه تتطاول كي تتحول إلى اشمئزاز وقرف من طرائق الحياة في الشرق، وكيفية تصريف الناس لشؤونهم الحياتية، وهو يعتقد أن البريطانيين قوم متحضرون، وقادرون على العمل الدؤوب، والمثابرة من أجل تحقيق التقدم، على خلاف الشرقيين الكسالى بطبعهم. ولا تختلف رؤيته عن رؤية "راندلي" المسؤول عن إمداده بالتعليمات المستمرة، من أجل إنجاح مهمته في الشرق، فالبريطانيون المستعمرون هم الذين ساهموا في تقدم البلدان المتأخرة، عن طريق افتتاح المدارس، وبناء المستشفيات، بالإضافة إلى شق الطرقات، وتحسين الحياة العامة، في البلدان الخاضعة للاحتلال، ومواقفهم التي ترى في الإمبراطورية البريطانية قمة من قمم التقدم والحضارة الإنسانية، ترى في الأمريكيين ذاتهم، مجرد قوم تافهين، وعاجزين عن القيام بالأدوار الجليلة التي يقدرون على القيام بها، والتي تخولهم طاقاتهم العظيمة إنجازها بنجاح تام.

ومن أجل تحقيق الغلبة في صراعهم على الشرق، وموارده النفطية، يعمدون إلى تبني تعليمات تتجاوز الأخلاق، تجاوزوا آثماً، بغية الحصول على المنافع التي يهدفون إلى بلوغها، وإن تعليمات "راندلي" تفرض على رجل كبيتر ماكدونالد وغيره، ممن يضطلعون بمهمات كمهمته، تمثيل دور معين، والتكيف مع طرائق الحياة في الشرق، وهو الأمر الذي يفرض عليهم الكثير من المشاعر السلبية، كالحذر والشك، بالإضافة إلى الحيرة والتردد، والتشاؤم واليأس، ما يؤدي إلى انحدار النموذج البشري من الداخل، وانحطاطه، واعتباره سلوكاته المتصفة بالأخلاقية، واجباً هادفاً إلى صون الإمبراطورية، والحفاظ عليها كمنارة حضارية في العالم، وما من بارقة دالة على أية رغبة في السمو، وحتى أولئك الأدباء الذين اعتبروا الانحدار والانحطاط حالة بشرية إجبارية، كالشاعر الفرنسي شارل بودلير (1821 . 1867)، يعبرون عن ميل أكيد للتسامي فوق العفن البشري الذي يتحوطهم، من داخل نفوسهم ومن خارجها. وأكثر من هذا، فإن الميل السفسطائي الشرير، لدى أدباء كأوسكار وايلد (1854 . 1900)، تمّ تأطيره بالفكر الأفلاطوني، تأطيراً ناجحاً. وفي النص الروائي الذي قدمه لنا الروائي الراحل عبد الرحمن منيف، لا توجد أية إشارة إلى التسامي، أو الرغبة في التسامي، لدى النماذج السفسطائية التي تعتمد عليها بريطانية والولايات المتحدة الأمريكية من أجل تحقيق غاياتهما النفعية.

وفي تاريخ الفلسفة، يمكن النظر إلى الرواد السفسطائيين، كجورجياس . (380 . 427 ق.م وبروتاغوراس (481 . 411) ق.م. وغيرهما، نظرة إيجابية إلى حد ما، بالنظر إلى أنهما عبرا عن موقف فلسفي معين، في حياتهما، دون زيف، ودون أن يكونا زائفين في طريقة تصريفهما لتلك الحياة، أي أنه سيكون ممكناً اعتبارهما رمزين سفسطائيين ناجحين، أمّا السلوك السفسطائي الذي يتبناه بيتر ماكدونالد البريطاني، والمبعوثون الأمريكيون، فإنه سلوك أقرب إلى السلوكات السفسطائية في أطوار انحدارها، واعتمادها القياسات الفاسدة في الجدل، أي أنه يستهدف تحقيق الغلبة، دون أي اعتبار للمبادئ الأخلاقية، ودون أن يكون صادراً عن نموذج يهدف إلى البناء الإيجابي، كتنظير فكري، وكتطبيق واقعي. وإن الرغبة الحادة في كنز الأموال الطائلة، واعتبارها ضرورية تماماً، من أجل الظفر بالقوة والسلطة، والميل إلى امتلاك الشرق امتلاكاً، هي أحوال بشرية تتنافى مع المعايير الحضارية العالمية، لدى أمم الأرض وشعوبها، فالمفكر الألماني إريك فروم (1900 . 1980) يركز في دراساته النفسية، وفي كتابه "الإنسان بين الجوهر والمظهر" على ضرورة الالتفات إلى أسلوب الكينونة، في تصريف الشؤون الحياتية والعالمية، وهو يستشهد بأقوال الإصلاحيين الأخلاقيين لدى مختلف الأمم، وما من وجود لدى البريطانيين والأمريكيين، في رواية "سباق المسافات الطويلة" لغير الرغبة في التملك والسيطرة والاستحواذ. وكان المفكر السويسري هنري فريدريك أميل . 1821 . 1882) قد اتهم الأمريكيين في "يومياته" بأنهم وضعيون وسطحيون، فما من ميل حقيقي لديهم لمعرفة الروحانية الشرقية، وطرائق الوصول إليها، وهم يتحركون دون توقف، ولا ينتبهون إلا عندما يقترب الموت منهم.

ومما يتصف به بيتر ماكدونالد شخصياً، ميله الفرداني القوي، وهذه الأنانية تظهر في كثير من الأحيان، بالرغم من ادعاءاته التي يحرص فيها على شرف الإمبراطورية، وعلى ضرورية تغليب مصالحها المزعومة في الشرق الأوسط، على منافعه الشخصية، وكان الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور 1788 . 1860) قد هاجم الميل الفرداني، مهاجمة شديدة، في سياق دفاعه عن الإيثارية الأخلاقية، واعتبر السلوكات اليهودية سلوكات آثمة، لأنها فردانية وأنانية، ولا تهدف إلى غير التأكيد على إرادة الحياة، الساعية إلى التملك والسيطرة. وفي سياق آخر، اعتبر التاريخ مجموعة هائلة من المؤامرات والتصفيات والخداع والإجرام، ودون أن تكون هناك موافقة مبدئية على هذا الرأي، فإن الإطلاع على السلوك الاستعماري، من خلال رواية "سباق

المسافات الطويلة" يدل على أن التاريخ الذي يجري تصنيعه و تسويقه، إنما هو تاريخ المؤامرات، التي تهدف إلى الاستيلاء على مقدرات شعوب بأكملها، تحت عناوين براقة، من مثل "العمل على نشر القيم الحضارية" في الأصقاع المتخلفة. وما من وجود لظاهرة التفكير السليم لدى بيتر ماكدونالد، وأفكاره عوجاء دائماً وأبداً، وهي انفعالية طائشة في جزء منها، وخاضعة لتأثير الهوى والمزاج في جزئها الآخر.

ومن أجل النجاح في تحقيق المهمة، التي أوكلت بها لندن إليه، يتم الاعتماد على نماذج بشرية، كرضا عباس وميرزا محمد وأشرف آية الله، ممن تعلموا في الغرب الأوروبي، وتبنوا فكره، وطرائقه الاستعمارية، بطريقة أو بأخرى، وأهم ما يستوقف القارئ هنا، ما يصدر عن رضا عباس من اعترافات، فوالده الذي رأى أن الحكمة تستدعي الامتناع عن مقارنة الإنكليز، الذي احتلوا البلد، ما داموا الأكثر تقدماً، والأقدر على تطوير مناحي الحياة المختلفة، يدفع ابنه في الاتجاه نفسه، ويحمي عدداً من الجنود الإنكليز، ويمنع الثوار من الاهتداء إليهم، وهو يعترف بالجميل، ولا يتنكر له، من منظور استعماري. وهنا يتذكر المرء أولئك الثوار الذين قاتلوا حتّى الموت، من أجل تحرير أوطانهم، وأولئك الذين تحملوا الآلام المبرحة، دون أن يشوا برفاقهم في السلاح، على ما هو عليه الحال في قصة "سقطوا والحرب لم تنته" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج. وبالرغم من أن الشاعر الهندي رابندرانات طاغور (1861 . 1941) قد درس في الغرب، وتأثر به، إلا أنه رفض تماماً الميل الاستعماري البريطاني، وانتقد في كتاباته الأفكار الغربية العوجاء، انتقاداً حاداً، وأكثر من هذا فإن الزعيم الهندي المهاتما غاندي (1869 . 1948)، الذي تلقى العلم في الغرب أيضاً، قاد الهند إلى الاستقلال، بالاعتماد على الأصالة التراثية الهندية، وبعيداً عن المؤثرات الغربية.

وفي علاقته الغرامية، التي ربطته مع "شيرين" زوجة رضا عباس، يبدو بيتر ماكدونالد شهوانياً وفرادانياً مرة أخرى، وهو يتحدث عن شيرين بوصفها تلك المرأة الشرقية المولعة بالغرام والمتع، بالرغم من اعترافاته التي يؤكد فيها أن استمتاعه معها، أكثر أهمية من الإمبراطورية البريطانية، ومصالحها في الشرق الأوسط، ما يدل على أن الفكر الذي يتبناه، ليس فكراً صائباً، ثمّ أن انجذابه الكبير إلى شيرين، وقيامه بأعمال ضد إرادته، في سياق اضطلاعه بالمهمة الموكلة إليه، يدل على أنه أقرب إلى العبودية منه إلى الحرية، إذا ما تفكر المرء بآراء فلسفية، كتلك التي أدلى بها الفيلسوف الرواقي أبكتيتوس (50 . 138)، والتي اعتبر فيها الحرية نتاجاً للسلوك الإرادي الحر، الذي يعبر عن ذاته بأصالة، ولا يكون خاضعاً لعلة من خارجه. ومن ناحية أخرى، كان يجدر به التخلي عن القيام بمهمة من النوع الذي ارتضى القيام به، وهو الرجل الذي شارك في الحرب العالمية الثانية، ورأى ويلاتها، وعانى من الاعتقال والأسر على يد القوات الألمانية، ومن أجل الإصرار على رفض الحروب والصراعات الدولية، عبر كتاب عديدون عن تأثيراتها الهدامة، كالكاتبة الأمريكية توني موريسون في قصتها القصيرة "1919" والشاعر البريطاني روبرت شاوثي (1774 . 1843) في قصيدته "بعد المعركة" وحبذا لو تبنى القيمون على حياكة المؤامرات وتنفيذها، أفكاراً كأفكار كتابهم، الذين يحيون بين ظهرانيهم، ويرفضون النتائج الكارثية للحروب والصراعات الدولية.

وإذا كان بالإمكان توجيه انتقادات معينة لبعض المفكرين كاليوناني أبيقورس (341 . 270) ق.م. والأدباء كاللبناني إيليا أبي ماضي (1889 . 1957)، لأنهم طالبونا من أجل خيرنا العام، أو ما يعتقدون بالفعل أنه خيرنا العام، بالتأمل في حيوات المخلوقات والكائنات الموجودة في الطبيعة، كي نبني على أساس تأملاتنا، سلوكنا الخير، وطرائق معاشنا، فإن أغرب ما في فكر بيتر ماكدونالد، هو اعتماده على جوانب سلوكية، غير محمودة لدى بعض أصناف الحيوانات، قصد تبرير سلوكاته وأفكاره، أثناء قيامه بمهمته المعقدة

في الشرق، وهكذا نراه ينحدر باستمرار، وكأنه يبغي إلى التوحد من الشر، وهذا النوع من الحياة يجعل المرء أبعد ما يكون عن حالة الصمت الجواني، التي تحدث عنها أدباء كبار كالألماني راينر ماريا ريلكه (1875 . 1926). وإن التأمل في مصائر الشخصيات كلها، يدل دلالة أكيدة، على أنها منتمية تماماً، إلى دائرة المتحول والعابر، وأنها غير قادرة على تقديم أية قيمة ذات شأن للحياة البشرية، في رحابتها واتساعها، بحيث لا يمكن النظر إلى أفعالها، نظرة إيجابية، وما هي غير أفعال تؤدي إلى الخراب والشقاء، بأكثر مما تؤدي إلى السعادة والرخاء، وإن انهيارها كنماذج بشرية، تنطوي على منظوماتها المعرفية الباطلة، في وقت لاحق، يدل هو الآخر، على بطلانها، بالرغم من النجاح الذي تحقق لها، وهو النجاح الزائف، لأنه غير قادر على البقاء والاستمرار. وكان الكاتب الأرجنتيني أوسبالدو سوريانو قد عبر في قصته القصيرة "ذلك الخريف من عام 53" والتي كتبها في أعقاب حرب "الفولكلاند" بين بلاده وبريطانية، عن ضرورة ألا يكون القيمون على تصريف شؤون الحياة في بلدانهم، من أولئك الرجال النفعيين، المنتمين تماماً، إلى دائرة المتحول والعابر، والذين يتخلون عن المصالح الوطنية، في سبيل تحقيق مآربهم الأنانية، التي تتخفى وراء شعارات أخلاقية، غير متماسكة أو صادقة.

وبالطبع لا يمكن تقبل فكرة تسخير الذكاء من أجل تحقيق أهداف، كتلك التي يسعى إليها بيتر ماكدونالد، ومن وراءه بريطانية العظمى، ولقد حاول الشاعر اليوناني القديم هيزيود (lived 8th century BC) قبل حوالي ثلاثة آلاف عام، ربط الإبداع بالأخلاق الفاضلة، ورفض أن يكون للذكاء غايات نفعية، وغير أخلاقية. وفي رواية "البرقع المرسوم" للكاتب البريطاني سمرست موم (1874 . 1965)، يحقق تشارلز نجاحات حياتية متلاحقة، وهو الرجل العملي النفعي الرغبوي، غير أن وادينجتون يتنبه إلى أن ذكاءه، الذي يمكنه من تحقيق نجاحات حياتية، ليس ذكاء بناء، وما هو ذكاء المفكرين الحقيقيين، الذين لا ينبغي لهم تجاوز مهماتهم الفكرية، والتنكر لها في حياتهم العامة، على ما يرى الفيلسوف اليوناني أفلاطون (427 . 347) ق.م. وأكثر من هذا فإن دراسات آرثر شوبنهور المتعلقة بالعبقرية، قادته إلى رفض هذا النوع من الذكاء، والتنكر لمآتيه، على أن بيتر ماكدونالد يفخر بمقدراته وطاقاته على التفكير والتحليل، وهو يفخر بحماقاته وأخطائه، والمرء يأمل أن يكون الفخر بالنفس وكوامنها، نابعاً من تعاليها وتساميها باتجاه الأفضل والأنبل، لا أن يكون فخراً بانحطاطها، وافتقارها إلى الجمال الداخلي، الذي يمكنها من تقييد توعكها، واستبدال اشمئزازها وقرفها بمشاعر اشرف وأسمى.

د.غالب سمعان ـ سورية

****

رسائل ثقافية



رسالة الإمارات:

النص المسرحي الإماراتي
واقع واتجاهات من التأسيس إلى الممارسة

يخطو المسرح الإماراتي خطوات حثيثة، ويتأسس خطابه انطلاقاً من التراكم الذي يوفره المسرح العربي أو المسرح العالمي، لكنه مع ذلك يبني خصوصيته ويتأمل في ذائقته الأدبية والجمالية، ويستثمر الثقافة المحلية وخصوصيات المجتمع الإماراتي.

إنه إجمالاً، ليس مسرحاً بعيداً عن نبض الشارع، ولا يقدم نفسه كنسخة مكررة عن التجربة إقليمياً أو قارياً، حتى ليمكن القول إن تراكم النصوص المسرحية من قبل جيل الرواد أو ما تلا ذلك، وإمساكها بالدوائر العميقة للواقع الاجتماعي تكاد تكون "حالة مسرحية إماراتية"، مفردة، ونذكر من هؤلاء صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، صاحب مسرحية "هولاكو" ذات البعد القومي العميق والاستشرافي، والدكتور حبيب غلوم صاحب مسرحية "وماذا بعد؟"، وناجي الحاي صاحب مسرحية "زكريا حبيبي" وصالح كرامة صاحب مسرحية "سراب" إلى غير ذلك من التجارب المسرحية في المسرح الإماراتي بتفاوت رؤيتها وأبعادها الدلالية والفكرية ومشغولاتها الجمالية. وبين هذا التراكم الذي يتحقق، لا تبتعد الساحة المسرحية الإماراتية عن النقاش العام الذي يتحدد أساساً في الانتصار لمسرح الجمهور أو لمسرح النخبة، وأيضاً في الصيحات الصادرة هنا وهناك بضرورة مجابهة الابتذال والإسفاف.

في هذا المقال وقوف عند هذه الإشكاليات.. رؤية من الداخل. حاول المؤلفون المسرحيون في الإمارات أن يتصدوا إلى بعض جوانب الواقع المعيش من خلال رؤية تغلّف أكثرها برؤى ليست منيرة بالشكل الذي يجب أن تكون عليه، وإذا كان البعض قد حقق نجاحاً في رؤيته، وكان لصيقاً بالنور والإبداع، فإن الحديث عن الغالبية يغدو مشروعاً، وسأكتفي بذكر بعض الأسئلة لأن مثل هذه الأفكار تحتاج إلى دراسة متخصصة أو إلى كتاب.. ففي مسرحية (وماذا بعد) يلج المؤلف الدكتور حبيب غلوم ثنايا ومسامات المعاناة الشخصية بعد فترة من حياة موّارة بالجهد والعمل الدؤوب فالصحافي المتقاعد يغدو غريباً وحيداً في وطنه.. لقد فقد زوجته، وفقد عمله ولم يعد له إلا أن يعيش على ذكريات مضت.

وفي مسرحية "زكريا حبيب" للمؤلف ناجي الحاي انعكاس حقيقي للذات الإنسانية التي ترتبط بالمثل والاستقامة، وتجابه هذه المثل بالواقع المعاش المفعم بالمرارة والسلبيات التي تعري علاقة زوجين عاشا معاً أكثر من ثلاثة عقود.

وفي مسرحية "عودة هولاكو" اتجاه قومي آخر يستند إلى صخرة الوعي وينطلق من مفهوم الإسقاط الفني الفاعل الذي لا يقتصر على تصوير الماضي، بل يجعله منطلقاً متشظياً لملامسة المعاش، فالمؤلف صاحب

السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في الإبداع حقيقة الواقع، ويرى أيضاً بأن الواقع حقيقة لا يمكن الهروب منها حتى ولو كان الحديث عن الماضي.

وفي مسرحية "إنها زجاجة فارغة" لمؤلفها سالم الحتاوي أسئلة تطال الأنا وال نحن، وتبرز أثر الظلم على المجتمع مما جعل المسرحية تحمل عناصر نجاحها طالما عكست واقعاً معاصراً مهماً، ودفعت إلى المواجهة وعدم الاقتصار على اللوم:

"سارة: أنا كالأرض التي نقف عليها الآن، لن تنال منها سوى قذارة حذائك.

فارس: إني أملك الكثير... سأبني لك قصراً إن شئت.

سارة: لن أترك واقعي وأهرب.

فارس: وما الذي جرى لعقلك؟ إنه واقع مرير مملوء بالشقاء والتعب.. حقيقة قاسية.

سارة: لن أدير لها ظهري وأهرب كما فعل غيري".

وفي مسرحة "باب الراحة ينجح مرعي الحليان في رسم شخصيات تثير تساؤلات تصب في الإنساني والحياتي، وتتجاوز ذلك إلى سؤال المصير الإنساني المهدد بالظلم والوحشية على أقل تقدير هذه المسرحيات وغيرها التي لامست الحياة بدفء وحرارة هي التي رسمت خارطة المسرح الإماراتي.

جودة وضعف:

من الطبيعي أن تظهر مسرحيات متوسطة الجودة، ومسرحيات ضعيفة، وحتى لا ندخل في متاهات لا طائل منها نقول إن النص المسرحي الجيد يفرض ذاته، أما كيف يفرض ذاته، فإن الإجابة عن ذلك تتمحور بعناصر كثيرة من أهمها:

1 . الموضوع الدافئ والفكرة المهمة.

2 . الخطاب الفكري العميق والبعيد عن الزيف والهوى.

3 . اللغة المسرحية الدرامية.

4 . الحدث المقنع.

5 . البناء الفني المتين.

وإذا اعترض معترض حول ما يسمى بالحرية والرقابة فإن القول إن دولة الإمارات في صدارة الأوطان في مساحة حرية الرأي، ثم من قال إن الإبداع على العموم والمسرح على الخصوص غايته الاستهانة وإلصاق التهم والتجريح؟

إن الإبداع من أولى مهامه أن يتوجه إلى الإنسان يدغدغ مشاعره ويعمق ثقافته ويدفع مسيرة حياته إلى فضاءات عميقة ويخلص من الاغتراب الحياتي، والعيش في رهينة اللحظة دون التخطيط للمستقبل.. وإن المبدع الحقيقي هو الذي يستطيع عبر الفن أن يتواصل مع الجمهور وأن يواصل مقولته بدقة ووعي.. قلت المبدع الحقيقي لأن الفن السطحي يظل عاجزاً عن الوصول إلى الحقيقة وغير قادر على مواجهة الاغتراب الذي يسيطر على ابن العصر نتيجة اختلاط الأوراق وتنوع الموارد الثقافية بسلبياتها وإيجابياتها.

وما دام المسرح جزءاً من المشاريع الثقافية العربية النهضوية في التعويل عليه وعلى دوره الطليعي أمر

ذو أهمية كبيرة وهذا يعني أن النص المسرحي الضعيف أو السطحي يسهم في الإحباط وفي تعثر المشروع الثقافي العربي عامة والمشهد المسرحي العربي خاصة ومن البديهي القول إن جمهورنا العربي ذكي وواع وقادر على التمييز بين الغث والسمين ولهذا فإن طرح السؤال: "ماذا يريد الجمهور من المسرح؟" هو في غاية الأهمية والصواب.

المسرح الذي نريد:

أجزم بأن أمتنا العربية أمة ولادة وليس هذا على صعيد الكم، بل هو على صعيد الكيف أيضاً، بمعنى آخر من البديهي القول إن أمتنا قادرة على إنجاب أدمغة بصيرة ومتبصرة تؤمن بالفعل الجاد والعمل المثمر وتستطيع تحمل مسؤولياتها.

والمبدع الإماراتي واحد من أبناء هذه الأمة وهو يدرك تماماً مسؤولياته كما يعرف أهمية رسالة المسرح النهضوية هذا الفن الذي صمد أمام التقنيات الحديثة التي تغالبه وتضاهيه وليس له حام ومدافع إلا فرسانه الذين يحملون الراية لتجذيره في المجتمع وبناء هيكليته بناء سامياً قوياً يعيد له ألقه، أما كيف نعيد هذا الألق فلا بد من الإخلاص للمسرح وبالتالي الإخلاص للجمهور (المتلقي).

مشكلات مشتركة:

ينقسم جمهور المسرح إلى ثلاثة أقسام: الأول جمهور النخبة والثاني جمهور عاشقي المسرح، والثالث جمهور التسلية وقضاء الوقت وتحصيل المتعة.

وبالرغم من أن الدعوات حول اقتصار المسرح على جمهور النخبة صارت كثيرة ومتعددة إلا أنني لا أؤمن بهذا المسرح الذي يخص فئة معينة من الجمهور باعتبار أن المسرح هو فن الشعب، ووجد من أجل خدمة الشعب.

أما عن القسمين الآخرين فهنا تكمن المشكلة، وما أعرفه أن المشكلة في الإمارات هي ذاتها في سورية ومصر ودول مجلس التعاون الخليجي والبلدان العربية كلها، فالعرض الذي يؤسس ويبني ويقف ويدغدغ المشاعر جمهوره قليل لأنه يمثل جمهور محبي المسرح، وهؤلاء قل عددهم بسبب المخترعات الحديثة (تلفزيون، انترنت، والتقنيات الأخرى) وأما العرض الذي يمثل مسرح الكروش الذي يضحك ويسلي فجمهوره كبير لأن الغالبية بدأت تتعود على الاسترخاء واللهو الذي لا طائل منه.

وفي الإمارات نلحظ أن المسرح الجاد ينافس مسرح التسلية، لكن الخطورة تكمن في انجذاب بعض المسارح وبعض المؤلفين إلى مسرح الكروش لكسب الجمهور وإظهار نجاح المسرحية ناسين أو متناسين أن المسرح رسالة ورسالة جادة ونبيلة لها دور في بناء الحضارة وازدهار الأمم وتعميق الفكر. في إطار هذا الواقع ماذا يمكن أن يفعل جمهور المسرح؟ لا بد من استمرار المسرح الجاد في عمله فالنصوص الجيدة تظل مؤثرة وتلعب دوراً فاعلاً في الحركة المسرحية، ومن أهم صفات هذه الجودة اقتناص الفكرة الجميلة المؤثرة والاهتمام بالمتلقي بشكل كبير سواء عند تأليف النص أم عند العرض المسرحي.

كوميديا وتهريج:

الكوميديا فن من فنون المسرح يهدف إلى خلق المتعة دون التخلي عن الفكر الذي ينسرب عبر الحوار

والأحداث ليحقق الهدف الأعلى من العرض المسرحي عبر الخطاب النقدي والجمالي والتهكم والضحك ومحاكاة الفعل الإنساني ونقيضه أو تغريبه أو تفريغه من مضمونه. وبناء على ما تقدم فالكوميديا ليست تهريجاً ولا تسلية بمعنى اللهو الذي لا طائل منه.. إنها الفن الذي يرتقي إلى الفكر والإنسان من خلال مسرب الكوميديا.

لقد فشلت بعض المسرحيات الإماراتية في فهم رسالة الكوميديا فأصيبت بلوثة الترفيه واللهو، بناء على فكرة سطحية ضعيفة لا تؤسس لشيء، ظناً بأن التهريج هو المسرح الجماهيري.

إن المسرح الكوميدي مسرح صعب وبينه وبين التهريج خط فاصل واضح، لأن الكوميديا تنبع من الحوار ومن الحدث ومن داخل النص، فهي تسكن في بنيته والمخرج المتمكن هو الذي يفجرها ويجسدها على الخشبة من خلال الأداء وبقية عناصر العرض، ولا ريب بأن المسرح الإماراتي بحاجة إلى المسرح الكوميدي ليبقى إلى جانب المسرح الجاد من أجل جذب أكبر قدر من الجمهوري، ولا ريب أيضاً بأن هذا التعاضد والتآزر سوف يحقق مكاسب كبيرة للمسرح ويكون المتلقي هو الرابح أولاً وأخيراً.. إن المؤلف المسرحي المتفوق هو الذي يعرف كيف يخاطب جمهوره وكيف ينسج متعة حقيقة في نصه، وعلى المخرج استخدام التقنيات المسرحية التي تخدم النص والمقاصد، وتمتع الجمهور. يرى البعض بأن العامية هي لغة المسرحية الناجحة بدعوى أن العامية أكثر تواصلاً مع الجمهور، ويستطيع الممثل التعبير من خلالها بدفء أكبر.

وسواء وقع اختلاف في هذا المنحى أو لم يقع، فإن واقع النص المسرحي الإماراتي لافت بسبب كثرة النصوص المسرحية التي تعتمد اللهجة العامية وقلة النصوص المسرحية التي تعتمد الفصحى.

هيثم الخواجة - سورية

***

قراءات

* قصص العدد الماضي..محمد قرانيا

قصص

العدد الماضي

ضم العدد (406) من مجلة الموقف الأدبي لشهر شباط 2005 القصص الآتية:

1 . كوة عالية في ذلك الجدار . قصة: أكرم الصغير . سورية.

2 . أربع قصص. لـ: د. محمد جمال طحان. سورية.

3 . ما قاله الشاهد. قصة: أحمد حسين حمدان. سورية.

4 . أروقة الضلال. قصة: نجاح إبراهيم. سورية.

5 . وغصة. قصة: سجيع قرقماز . سورية.

6 . عذراً هرمن هسة. قصة: توفيقة خضور . سورية.

7 . الحذاء. قصة: محمد الخلف. سورية.

أولاً: كوة عالية في ذلك الجدار. قصة أكرم الصغير.

تعود القصة بالقارئ . من حيث المضمون . إلى مرحلة نهوض القصة السورية في الستينيات من القرن الماضي، حيث اصطدم المثقف بالواقع الجديد للأنظمة الأمنية التي تحصي الأنفاس للمواطن، وقد تصدّت القصة والرواية لهذه الظاهرة الجديدة في المجتمع العربي، ودخلت في ما سمي (ظاهرة التجريب) وتجاوزت القصة القصيرة حدود الطموح الذي أراد عهدئذٍ صياغة الواقعية النقدية التي أرسى قواعدها الرواد الأوائل في عقد الخمسينيات، ونجد أنَّ وعي القاص في هذه القصة "كوة عالية..." قد أحاط بهذه الطفرة الفنية، وعرف كيف يتناول موضوعه الحسّاس برمزية تحمل بذور الواقع وتزخر بما هو ساخن، على الرغم من تداول الموضوع، وإشباعه بحثاً وتمحيصاً ودراسة.

تتناول القصة موضوع أمن المواطن، وتتحدث عن عبوديته للانظمة التي تكتم الأفواه، وترى المواطن في ظل الأنظمة الأمنية، يجب أنَّ يتنفس الهواء الذي تتنفسه، حتَّى إذا انحرفت في سياستها عن الطريق القومي، صار لزاماً عليه أنَّ ينحرف معها، ولعل في ذلك ترميز للنخبة الليبرالية التي ارتمت في أحضان الغرب، وتبنّت ترويج ثقافة "الديمقراطية المسلحة" في المنطقة العربية.

تبني القصة معمارها الفني على عدد من الركائز، لعلّ أهمها حدّة الصراع النفسي الذي يعتمل في

دخيلة المواطن، والكشف عمَّا يعاني منه نتيجة القمع والفقر، ليتواءم مع تصوير ملامحه الخارجية، ولتتشكّل من ذلك الصورة الحقيقية للمواطن، وقد استخدم الكاتب تقنية التضاد في تصوير الجوانب النفسية للشخصية الرئيسية، وبصورة خاصة فيما يحمله الرجل من تصوّر حول الدولة التي تدّعي حرصها على أمن مواطنيها، وفيما تضمره هذه الأجهزة للمواطن، والتي ترى أنَّ كل مواطن يحمل لها في نفسه بذور العداء، وفضلاً عن جلاء الصراع النفسي للمواطن المقموع، فقد اعتمدت القصة الحوار الذي ساعد على كشف الثقافة التي يعبّر عنها المحقق الذي يعلم كل حركة ونأمة للمواطن، ليس في توجهه السياسي فحسب، وإنما في شؤونه الخاصة، ومنها علاقته بزوجته التي شكا إليها حاله:

"... في الحقيقة أنَّ الذي آلمنا وأثار دهشتنا ودفعنا لاستدعائك، إنما هو ادّعاؤك أمام زوجك، صباح هذا اليوم، بأنك ما عدت تملك ولا حتَّى ثمن رغيف خبز واحد!. وأيضاً: طلبك الملح منها أن تبتهل إلى الله كي يوفقك إلى عمل مناسب يدر عليك مبلغاً يكفي لشراء كفن، لأنك أصبحت تتمنى الموت، وتسعى إليه، بكل الوسائل المتاحة!".

إنَّ تضخم شخصية المحقق تقابلها ضآلة حجم الضحية، الذي حمل في نفسه شعوراً بأنه "أرنب"، كما حمل كثيرٌ من معارفه مثلَ هذا الشعور، فمنهم الفأر والجرذ والخلد والصوص والحرذون، وكانوا جميعهم سعداء، وفخورين بهذه الألقاب، لأنهم رأوها ضرورية لاستمرار الحياة...

إنَّ هذا المقبوس الذي يعبّر فيه المواطن الحيادي البسيط عن توقه إلى ثمن كفن، كان قد عبّر عنه عدد من الكتاب، من بينهم الشاعر نزار قباني الذي أدان الأنظمة القمعية منذ القديم بقوله: "لم تعد مشكلة الإنسان العربي أنَّ يجد شقة يسكن فيها، أو يتزوج فيها، أو يُنهي أيامه الأخيرة فيها... إنَّ المشكلة الكبرى التي يواجهها المواطن العربي. هي أن يجد قبراً يدفن فيه... فالأنظمة العربية ترفضك حياً، وترفضك ميتاً. ترفض أن تحتفل بعيد ميلادك... وترفض أن تنشر نبأ وفاتك في صحفها. وترفض أن تقيم سرادقاً يقرؤون فيه القرآن على روحك.

أليس من مبكيات الزمان. أنَّ نصل إلى عصر يضطر فيه الإنسان العربي إلى أن يقف في الطابور ليحصل على قبر متواضع يتمدد فيه؟...

أليس الفجيعة أن نتوسط لدى من يهمهم الأمر، وندفع لهم (خلو رجل) للحصول على ضريح نجمع فيه عظامنا؟ ليس من الضروري أن يكون الضريح من الرخام الإيطالي، أو من المرمر المصقول، أو يكون فوقه قبّة من الذهب... مطالبنا متواضعة... وهي أن نجد حفرة في أرض بلادنا، نرقد فيها دون ضجيج، كما يرقد النمل والديدان... والحشرات الصغيرة... والقطط... والكلاب الشاردة.

لا نريد أن نُحمل على عربة مدفع... ولا نريد أن يشيّعونا إلى مثوانا الأخير بـ21 طلقة مدفع وبموسيقا باخ... ولا نريد أن يمشي وراءنا السفراء ووفود الدول الأجنبية... ولا نريد أنَّ تنقل خبر موتنا وكالة اليونايتدبرس... ولا وكالة تاس... ولا نريد مراثي... ولا خطابات ولا قصائد عصماء.... تتحدّث عن فضائلنا وسجايانا... وعدد الجمعيات الخيرية التي أسّسناها.

كل ما نريده... متران من أرض الوطن. نضطجع فيهما ونقول لكم: GOOD NIGHT كل ما نريده أنَّ نموت مستورين... وأن يسمح لأولادنا أن يمشوا وراءنا... وأن يُقرأ القرآن على روحنا المعذبة... حتَّى نثبت لله عز وجل حين نلاقي وجهه... أننا كنا مؤمنين".[نزار قباني. الحب لايقف على الضوء الأحمر. ص 38]

تعرض القصة لمسائل حساسّة؛ أهمها الفساد الإداري، والفوارق الطبقية بين الحاكم والمحكوم، والارتماء في أحضان الغرب، وسوى ذلك من الانحرافات المتضخمة، وقد جسّدت ذلك بأسلوب ترميزي تجريبي يحمل بصمات الواقعية النقدية، وبصورة فنية ابتعدت كثيراً عن المباشرة، ولكن ما يلفت النظر، أنَّ الكاتب تناسى أنَّ شخصيته الرئيسية من الطبقة الشعبية، فجعلها تنطق بأفكار كبيرة لا ينطق بها إلا من حصّل ثقافةً واسعة، وعلى سبيل المثال، فإن الشخصية المغلوبة على أمرها عندما واجهها المحقق بأنها بصقت بقرف ومرارة، وصاحت دونما حياء أو خجل "تفوه"... على الخونة... والمتخاذلين... اتفوووه... على... "هذه الشخصية المسحوقة (الأرنب) تحاكم الأمر محاكمةً عقلية عالية، يتجسد في أثناء مثول المواطن أمام المحقق، عبر مونولوج داخلي ينم عن وعي: "يا أولاد الحلال... إذا كان بوسع الطلبة أن يتظاهروا، وأن يعبّروا عن آرائهم ومواقفهم الصبيانية داخل أسوار الجامعات العالية، ووراء بواباتها المنيعة، بمنتهى الحرية!. وإذا كان متاحاً للمصلّين أن يهتفوا ويصرخوا، وأن يمزقوا الثياب ويزرفوا الدموع وينتقوا الشعور داخل صحون المساجد دونما اعتراض من أحد!. ما المانع أنَّ يبصق مواطن ساذج، غبي، مقهور، مثل حضرتي بصقة لابدَّ أن تعود بالضرورة إلى لحيته؟!".

إنَّ من يحاكم الأمور بمثل هذا المنطق، لا يمكن أنَّ يكون شخصاً ساذجاً وغبياً، والإنسان الغبي لا يعرف نفسه غبياً، أمَّا إذا كان يتغابى بغية استمرار الحياة. كما ورد على ألسنة رفاقه. فإن هذا أيضاً يتنافى مع قبوله أن ينسلخ عن جلده، ويتحوّل إلى أرنب، وهذا ما عبّرت عنه جميع المنولوجات المتصارعة بين ما يؤمن به وما يجب أن يكون عليه، فالمثقف في القصة لابدَّ أنَّ تتجلى ثقافته كعقيدة ومبدأ في سلوكه ومواقفه، وهذا ما لم يظهر على الشخصية بأيّ حال من الأحوال، باستثناء لقطة سريعة مع الزوجة، ممَّا جعل الشخصية الرئيسية تغرق في سلبيتها التي تؤكد على سذاجتها، وهذا ما أصرّ عليه الكاتب، لأنه أراد للشخصية أنَّ تعرّي المجتمع وتدين أنظمة القمع من خلال هذه السذاجة.

ثانياً: أربع قصص. لـ:د. محمد جمال طحان:

تنتمي القصص الأربع إلى فن القصة القصيرة، والقصيرة جداً، وهذا اللون الأخير، هو ما حرص الكاتب على كتابته في الآونة الأخيرة، كما حرص على تشجيعه والترويج له، فعمل مع د. يوسف حطيني، ود. أحمد جاسم الحسين، على إقامة تظاهرة سنوية للقصة القصيرة جداً، في كل من دمشق وحلب، يشارك فيها كل عام أكثر من خمسين كاتباً لهذا الفن الجديد، على امتداد محافظات القطر العربي السوري، وربَّما اشترك فيها بعض المبدعين من أقطار الوطن العربي، ولكن على قلة.

تقوم القصص الأربع على المفارقة الفنية، يتناول فيها الكاتب حالات وأوضاعاً عامة باستثناء القصة الأولى (الخاتم) حيث تعري القصص النفوس وتقف على بعض حالات الفساد المتضخمة على حساب البراءة والحلم والحب والنقاء، وتقدم رؤية إنسانية لحالات اجتماعية لا زالت تعمّر حياتنا بالحب والشفافية، وتعبر عن إدانة الإنسان للسلبيات السائدة، مندفعاً بروح المواطن الذي يريد أنَّ يرى مجتمعه ووطنه نقياً من الأوشاب.

تقوم القصة الأولى "الخاتم" على مفارقة طريفة، ولكنها صاعقة، فالفتاة التي صارت تأتي بصديقها إلى بيتها مع وجود أمها كفيفة البصر، تمادت في علاقتها معه، ثمَّ فترت العلاقة بينهما، وحين أحست الفتاة بالحمل، اتصلت به وأخبرته بأنها سترحل من حلب إلى بيروت لتلد هناك، وتودع المولود في دار الأيتام، فيبدي الشاب اعتراضه: "وهل تظنين أنني أقبل بأن ينشأ ابني في دار الأيتام؟."

إلى هذا الحد تبدو القصة عادية جداً، وقد عالجت موضوعها عشراتُ القصص والروايات العربية، لكن ما أنقذ القصة من عاديتها، هو استخدام الكاتب تقنية (المفارقة) حيث ينقلب بالحدث العادي إلى حالة من المفاجأة يضع فيها الفتاة المخدوعة أمام بصيص أمل، حين ترى صاحبها يمد يده إلى جيبه ويخرج "علبة مخملية صغيرة. فتحها فالتمع الخاتم في وجه ميسون. برقت عيناها. قفز قلبها من مكانه. مسحت دموعها. تراقصت الدنيا أمام عينيها. كادت أنَّ تزغرد من فرط فرحتها".

إنَّ هذه اللعبة الفنية أنقذت الحدث من رتابته، وكانت تتمتها بمنزلة الضربة القاضية التي وجهها الخصم الآخر إلى سمع الضحية التي ظنّت أنَّ الخاتم الذهبي عربون الزواج، وإذ بها تسمعه يقول: "بيعي الخاتم وادفعي. تكاليف الإجهاض".

في القصة الثانية "أحلام مؤجّلة" يرصد الكاتب حياة إنسان شفاف المشاعر يصل إلى سن السبعين، وهو ينتظر الوقت المناسب للتفرغ لكتابة مذكراته، وفي الليلة الأخيرة التي يعود فيها من حقل زفاف آخر أبنائه، يُحضر أوراقه التي احتفظ بها منذ أربعين عاماً، وقلمه الباركر الذي كان هدية أمانته، لكنه أحس بالإرهاق، فترك كل شيء، وعقد كفيه خلف رأسه، وأغمض عينيه، وأخذ يستعيد ذكريات العمر بحلوها ومرّها...

ثمَّ يعود الكاتب إلى أسلوب المفارقة التي تضفي على السرد (الرتوبِ) حيوية عالية، ويسلّط الضوء على الزوجة العائدة من (صبَحِيّة) العرس، والتي تجد زوجها ممدداً على الأريكة، كفَّاه خلف رأسه، الكرسي تحت رجليه. فتبتسم... وتضع رداءها عليه، كي لا تؤذيه نسمة الهواء القادمة من الشرفة الغربية، وعندما طبعت قبلة على جبينه...

هذه الرتابة الطبيعية لتوصيف المشهد يعالجها في النهاية معالجة درامية يصل فيها إلى ذروة المفارقة وحدّتها، وكما فرحت ميسون في القصة الأولى بعلبة المخمل والخاتم الذهبي، فرحت الزوجة برؤية زوجها وهو في استرخاءته الحلمية، وكما اصطدمت ميسون بقتل الحلم الجميل في نفسها بقرار الإجهاض (موت الجنين) فكذلك طعنت الزوجة الوفية التي تخاف على زوجها من نسمة الهواء بـ"الموت" يخطف منها شريك العمر "وعندما طبعت قبلة على جبينه..." لم يشأ الكاتب إلا أن تكوّن الجملة الأخيرة في القصة بمنزلة (جملة الإثارة) التي ترتقي بالقصة إلى جمالية الفن، ونقاء الروح فكانت الخاتمة: "وجدته... بارداً مثل الثلج!...".

هذه الجملة ذات دلالة كبيرة، وتحمل رمزها الإنساني العفوي، فالرجل الراحل ذو منشأ طبقي، قد عُرف في عمله بالنزاهة، فأراد الكاتب أن تتواصل هذه الشفافية، وتبوح باستمرار النقاء الذي يسربل الإنسان الكادح، ابن (البياضة) الحي الشعبي في حلب القديمة بالنقاء، فكانت العبارة الأخيرة (مثل الثلج) استكمالاً لهذه الحياة النقية، فالثلج في دلالاته البعيدة عن السخونة والبرودة، هو رمز البياض والنقاء والحلم والصفاء والشاعرية والبراءة والطفولة، وهي الصفات الإنسانية التي وسمت حياة الشخصية الرئيسية في القصة.

في القصة الثالثة (انسجام) يعزف الكاتب على الوتر نفسه، فيرصد حالة شخصيتين تتسربلان بالنقاء، الأول (علي) محام وشاعر، والثاني فنان صحفي يعمل سائق أجرة بعد الدوام، وقد كان الرابط بين الشخصيتين ملمحاً فنياً أمسك به المحامي الشاعر حين صار في سيارة الأجرة التي يستمع سائقها إلى صوت أم كلثوم، ممَّا أثار أشجان الشاعر، فأخذ يحاور السائق، ويُبدي وجهة نظره في الغناء الأصيل، ويدين الفن الهابط الحديث الذي يقوم على الصراخ والزعيق... ثمَّ يصل بهما الحوار إلى الحالة العامة لمدينة حلب،

والرؤيا الجمالية التي يتوخيّان أن تصير إليها المدينة التاريخية... ويدينان المسؤولين بسبب ما آلت إليه شوارعها وأبنيتها...

وقد حاول الكاتب أن يقيم المفارقة الفنية في النهاية، لكنها لم تكن تحمل زخم أختيها السابقتين، فقد صبّ السائق لعناته على ابن خالته صاحب السيارة، لأنه لم يترك في السيارة أشرطة كاسيت لجورج وسوف...

وربما لو لعب السائق لعبته الفنية بصورة ما من الصور، أمام الراكب علي، الشخصية الرئيسية في القصة، لكانت المفارقة أشدّ وقعاً في نفس المتلقي... ولحملت من الإثارة ما حملته القصتان السابقتان.

أمَّا القصة الرابعة (المحاسب) فتتركز على شخصية نمطية تتميز بحرصها على أموال الجمعية المؤتمنة عليها، وقد غابت عن القصة ـ بسبب ذلك ـ السمة الحكائية التي اتّسمت بها القصص الثلاث السابقة، وقد كانت المفارقة فيها متمّمة للخطاب السردي، بسبب تمهيد الكاتب لها، والذي تجسّد في حرص المحاسب وبخله، وقد كان همّ الكاتب التركيز على هذه النمطية السلوكية الأخلاقية، التي باتت نادرة فيما نراه في الواقع...

ثالثاً: ما قاله الشاهد. قصة: أحمد حسين حمدان

حاولت القصة ـ في نزعة تجريبية رمزية ـ العودة إلى التراث الشعبي، لاستحضار شخصياته واسترجاع بعض أحداثه، ومعالجتها فنياً، بإسقاط الأحداث المعاصرة عليها.

تستحضر القصة شخصية أنثوية ذات بعد أسطوري في حكايات ألف ليلة وليلة، وتتوسل بالسرد الحكائي، ممثلاً بسيرة شهرزاد للتعبير عن امتداد الماضي في الحاضر، من خلال تصوير الشخصية القصصية من جهة، وربط ما يحدث في الحاضر مع ما حدث في الماضي من جهة أخرى، وإن كانت الرؤيا الحداثية تخالف المألوف، وعلى الرغم من أن المكان الذي يرسمه الكاتب ذهنياً ورقياً في القصة، إلا أننا نلمح أبعاد المكان البغدادي الذي تتحرّك عليه الشخصيات، وهو مكان خيالي لم يحدّد بأبعاد جغرافية، ولكنه يحمل سحره وجمالياته التاريخية، يصنعه الحدث الجديد الذي أتت عليه القصة التي يحكي فيها (الشاهد) الذي شاهد كل شيء عن اللحظات الأخيرة التي اختفت فيها شهرزاد، وهو في ذلك يعيد للرمز حيويته ونقاءه، فالاختفاء حالة تنم عن اختطاف أو هروب، وهذا من شأنه أن يوحي لنا ـ نحن المتلقين ـ بهرب البراءة والجمال والحب، وإن كانت الدلالة تشير إلى اختفاء العرب من الساحة، وقد تجلى ذلك في إفادات الشاهد المثقف:

"أيها السادة:

أنا عبد الله محمد الصفدي. صاحب البلاغ المقدّم إليكم من كلية الآداب باسم مستعار في الليلة ألفين وخمسة الموافقة 2000/11/25 ملتمساً منكم إنَّ حصل أي تأخير، إذ كان عليّ أن أخبركم بما حدث، وكان عليّ أن أفعل أيّ شيء... فمنذ ليلتين فقط اختفت تلك المرأة التي تدعى شهرزاد... منذ أول أمس ما لمحتها في مكان... أمضيت وقتاً غير قصير في البحث عنها فلم أعثر لها على ظل. هممت بالتسلل إلى داخل قصر شهريار لأرى أين اختفت... لأصرخ: ماذا فعلتم بها؟

لكن الخوف هو من أحكم الوثاق عليَّ، وألقى بصرختي إلى أعماق سحيقة.."

وبقراءة متمعّنة لهذا المقبوس، نجد أنه يقوم على علاقات دالة ورموز لا تحتاج إلى كبير عناء لتفكيكها،

والوقوف على ما ترمز إليه، فالتسمية (عبد الله محمد الصفدي) ذات دلالتين؛ الأولى إسلامية، والثانية قومية، بمعنى أن (عبد الله محمد) تحمل معنى العقيدة السمحة، وأن (الصفدي) تحمل معنى الانتماء، ومن العقيدة والانتماء، تتضح أبعاد الهوية التي يحملها السارد، فالصفدي نسبة إلى مدينة صفد في فلسطين المحتلة، وهنا نجد أن العلاقة وشيجة بين شخصية الصفدي، وشخصية شهرزاد البغدادية، نظراً لما آل إليه حال القطرين العربيين من احتلال، وما يعاني أهلهما، وكما أن الصفدي بعيد عن صفد، فكذلك اختفت شهرزاد وابتعدت عن بغداد، وفي ذلك إسقاط حاد للأحداث الراهنة على التراث والحضارة، وما انتساب الطالب إلى كلية الآداب إلا لتحميله الرمز الثقافي الحضاري، فثمّة رابطة بين الكلية التي تدرّس الأدب، وبين الأمة التي كانت أمة أدب، وكان الشعر ديوانها، أمَّا قوله: (إنه اسم مستعار) فذو دلالة ترميزية تعبّر عن حال المواطن العربي الذي بات يتّخذ مبدأ (التقية) لئلا ينكشف ويتعرّض للأذى، وهو بهذا المعنى يقبع في داخله أكثر من رقيب، وواضح أن التاريخ الذي ثبّته الكاتب هو العام الميلادي الذي تنشر فيه هذه القصة، والذي لا يزال العرب يشهدون فيه ما يفعله الغرب بأهلهم في فلسطين والعراق، مع خصوصية التاريخ 2000/11/25 والذي يحدّد به اختفاء شهرزاد منذ ليلتين، وهنا تبرز دلالة الاختفاء التي ترمز إلى غياب العرب عن المواجهة، وقد تجسدت في بحث السارد الدائب عنها من دون جدوى... أمَّا محاولة التسلل إلى داخل القصر ففيه كشف لحقيقة الحكام الذين يقيمون في قصورهم في بروج عاجية بعيدة عمَّا يحدث... وتتجلى حدّة المقطع في بروز مشاعر الخوف لدى السارد الذي لم يتجرأ على الدخول، وفي ذلك ترميز إلى الحواجز الأمنية المقامة بين الحاكم والمحكوم...

القصة لقطة واعية لما يحدث، وقد استطاع الكاتب أن يصوغها بأسلوب فني بعيد عن المباشرة، فكانت القصة نموذجاً غير مألوف في البناء القصصي السائد، اعتمدت اعتماداً رئيساً على خلخلة المكان الذي ارتبط بخلخلة الشخصيات الرمزية، انسجاماً مع الحدث الصاعق، وقد استطاعت أن توهم القارئ بواقعيتها على الرغم من التخييل الأسطوري الذي تسربلت به، وتبدي اهتماماً واضحاً بتفكيك بنية السلطات الحاكمة على نحو ترميزي، لتنتج الإدانة الواعية لأنظمة الحكم في المرحلة التي يحيل إليها الزمن الواقعي، وتهجو الخراب السياسي، الذي يتحفز المنافحون عنه دائماً لترصّد المثقفين الذين يدنسون المقدّس السياسي، في زمن يبدون فيه عاجزين عن التصدي للغزوات الخارجية التي تفتك بالوطن!.

رابعاً: أروقة الضلال. قصة: نجاح إبراهيم

أروقة الضلال مجموعة نصوص مضادة، وذلك لأنها تطفو فوق الزمان والمكان، ولا تهتم بجلاء الحدث أو الشخصية، فهي لذلك نصوص ناشزة عن المألوف المتعارف عليه، تعبّر عن عالم كتابي همّه طرح أفكار إنسانية، لا ترتبط بمكان وزمان محددين، فتمزج الزمن التراثي بالحداثي، وتتداخل الأمكنة، ويمكن أن نلاحظ هنا في إطار النص المضاد، أن المكان هو فضاء شعري ينتقل بالمتلقي عبر عدد من الفضاءات المتناهية في البُعد، والمرتبطة بشخصيات مؤثرة، تبسط سلطانها على العقل والجسد، وتشير بتلميحات خاطفة إلى جوانب سلبية تارة وإيجابية أخرى، لذلك حفلت النصوص بالترميزات التي استقدمت شخصياتها من أعماق تاريخ الشرق، لتبني بذلك نصاً شبه أسطوري تخييلي استند إلى:

1 . الوصف التمهيدي: الذي عبّرت عنه الكاتبة بعنوان (لائحة النص): " ها الممتد ظلامه سامر، لا صبح فيه يبصرني..." وهو يرسم صورة حلمية للشخصية التي تعيش في ليل معتم، ويطلب إليها أن تأتي

الفرات، وتتغمر فيه، ويبدو الفرات مطهراً من الذنوب والخطايا.

2 . متوالية القص: حيث تحفل النصوص بمجموعة من القص الحكائي الصغير الخطاف ينزرع بين ثنايا السرد الفني، فتبرز من خلاله شخصيات وأحداث ومواقع، ولكنها سرعان ما تختفي، فلا يكاد المتلقي يقبض لها على أثر واضح تتركه في نفسه...

3 . النزوع الصوفي: ونلمح فيه شيئاً من سبحات الحلاج والبسطامي وابن عربي وابن الفارض، وبصورة خاصة في النص الذي يحمل عنوان (آموك) كما يتجلى في هذا الجزء من الحوارية:

. من كنت؟

. كنتها.

. لمن جئت؟

. لها.

. من أين؟

. من عندها.

. وإلى أين؟

. إليها.

ما لونك؟

. لون أصابعها.

. وطعمك؟

. طعم برقوقها.

. ورائحتك؟

. رائحة اشتهائها.

. ورمحك؟

. قوامها.

وهذا المونولوج الحواري من شأنه أن يكشف الأبعاد النفسية للشخصية الغارقة في حالتها الحلمية، ومن ثمَّ الوقوف على أهوائها ورغباتها وتطلعاتها وسموها وارتقائها وحلولها، وسوى ذلك من الحالات اللازمة لمثل هذه الشخصية الرمزية المستقدمة من أعماق التاريخ.

إنَّ الكاتبة في نصها هذا، تذكرنا بنص من رواية (العطر) لـ"باتريك زوسكيند" يقول فيه: "نعم. حلو. بكل ما تعني الحلاوة من مذاق سلس. لذيذ بهيج!!." ونص نجاح إبراهيم لابدَّ أن يقول قارئه بعد قراءته بتأنٍ مثل هذا الكلام" نعم حلو بكل ما تعني الحلاوة" لكنه نص زئبقي عصي على التصنيف، جموح كمهر، يتأبى تصنيفه في جنس أدبي، وإذا قلنا الشعر، فإن القصة تحزن، فإذا قلنا القصة، احتجّ النثر الفني الذي يدّعي أنه الأحق، لأنه الوحيد القادر على إطلاق سراح النفس على هواها، وتحرير القوى المحبوسة في داخل الكاتب المشحونة بالانفعالات الإنسانية التي لا تعرف الحدود.

خامساً: ... وغصّة. قصة: سجيع قرقماز.

ما أسباب غصة العربي؟... وهل غصة العربي تختلف عن غصة غيره؟.

تجيب القصة عن هذا التساؤل، حين ترى أن غصة العربي كبيرة في الحجم، معمّرة في الزمان، متواصلة معه في كل زمان ومكان وحدث...

تتنازع الإنسان العربي عاطفتان؛ الأولى حبه، والثانية كرامته، وقد وقفت القصة عند العاطفتين؛ فالحب تجلى في عناق المقاتلين لسلاحهم في الحروب التي وقعت على أرض الوطن الصغير، أو تلك التي وقعت على أرض الوطن الكبير، وأسفرت عن استشهاد الكثيرين حباً في الوطن ومنهم "جول جمال" الذي غاب عن المكان، لكن أمّه جاكلين تظهر في الشباك تنتظر عودة ابنها المسافر الذي شارك في حرب بور سعيد عام 1956، وسوى جول هناك ثلّة من الأصدقاء قضوا على أرض فلسطين ولبنان...

أمَّا الكرامة فقد جسدتها القصة في الترميز لموقف سورية الصامد العصي على المصالحة والتطبيع، وقد فلسفت القصة هذا الموقف بعفوية متناهية في البساطة.

وللبرهان على عاطفتي الحب والكرامة، تتناول القصة التسميات الرمزية التي تحمل دلالتها الواعية في الخصب والنماء والتجدد، وحسناً فعل القاص حين واءم بين اسم الشخصية الواقعية والرمز "أُدرك أن بعضاً منكم يعرف أن (البعل . أدونيس . تموز) أسماء لرمز واحد، طقس واحد هو الخصب والتجدّد الذي يطلع من الأرض بعد موت طقسي، والذي يخرج من نهر . إبراهيم . (أدونيس) مع كل ربيع، شقائق تتزرع على ضفتي النهر، وحيث تستمر الحياة في صراع بين الولادة والموت، بين الخير والشر، بين الحضارة والبربرية، ويستمر (البعل) رمزاً لتجدد الحياة، وأنيساً لأنبل بني البشر في موتهم الطقسي، وتظل الصاعقة في يده، وتحضر العصا في يده الثانية، ولن يحني هامته لقوة في الأرض".

إنَّ من مظاهر الفن القصصي عفويته وليس سطحيته، العفوية التي تعني العمق الفكري في التقاطها الخفي الذي تقدّم فيه الشخصيات إلى الآخرين، وقد كان الكاتب/ السارد مسكوناً بهاجس المباسطة والعفوية التي أعادته إلى نبش الماضي القريب (نصف قرن) وجعل تربته تنمو بشتلات دائمة الخضرة، وكل حركة تصدر عنها تفجر في الذاكرة فيضاً من المشاعر الذاخرة بالحب والكبرياء... ومن النادر أن نجد كاتباً يكتب بهذه العفوية، ويمسك بزمام القارئ من أول كلمة حتَّى آخرها في النص الأدبي.

سادساً: عذراً هرمن هسة. توفيقة خضور

تقوم القصة على الثنائية الأزلية (ذكورة/أنوثة) التي تبني عليها الكاتبة معمار قصتها الفني، تنبثق عنها ثنائية أخرى ترسخ العلاقة بين الشاعر والناقد، وهي تختلف عن تلك المفارقات التي تفضي إلى الاختراق الفج للمنظومة (الأخلاقية) وتصبح نوعاً من الطرفة المجانية، فقد جسدت القصة نظرة الذكورة المتضخمة في رغبتها في امتلاك الأنثى، من خلال رمز أدبي يتمتع بسمعة طيبة في النقد، لكن هذه السمعة تبدو واهنة تجاه رغباته الجسدية، فيتلبس شخصية فتى مراهق، ما يتوانى عن العبث بأرقام الهاتف، كي تعلق أنثى في شباكه، وكان له ما أراد، فقد استطاع أن يشبك به شاعرة مبتدئة، وما إن تتوطد العلاقة التي يريدها عاطفية وتريدها أدبية نقدية، حتَّى يلح على اللقاء، وبعد صراع مرير في نفس المرأة، توافق على لقائه بشروط أخلاقية حدّدتها سلفاً.

إنَّ القصة تقدم شخصيتها باطمئنان غريب، فعلى الرغم من أن المرأة متزوجة، إلا أنها تخترق الحاجز

البطريركي، وتندفع إلى الناقد، وهنا يمكن القول إنَّ المرأة في المجتمع المحافظ تجرأت على اجتياز الحواجز، ولكن في طقوس سرية عن الزوج والمجتمع، ومن ثمَّ ابتلعت جزءاً من الطعم، لكنها تداركت نفسها ولم تبتلعه حتَّى النهاية، وهي بهذا القدر، شخصية فنية فاعلة محركة للحدث القصصي، استطاعت بثقافتها أن تقف في مواجهة الآخر، ومن ثمَّ التأثير عليه، شأنها في ذلك شأن المروض الذي يروض الوحش، فيقلم براثنه ويثلم أنيابه، فقد استطاعت المرأة الشاعرة أن تحول الشبق في جسد الناقد إلى حب أبوي، وانبثقت بينهما صداقة حميمة ارتاحت بعدها المرأة إلى النتيجة التي وصلت إليها: "تنهدت بارتياح. أشرقت ابتسامتها، ورمت برأسها على صدره دقائق كأنها العمر.

لم يشعر من قبل كما يشعر الآن... إنه شيء مختلف، ربَّما إحساس بالأبوة، بالمسؤولية، إحساس عفيف، سعادة منزهة على الغرائز. أمَّا هي فقد غفت على صدره كطفل عاد إلى بيته بعد طول ضياع".

إنَّ القارئ يقبل ما ترمز إليه القصة من أن الثقافة والوعي لهما دور كبير في تغيير الطباع البشرية، وتحويلها من خانة الدنس إلى خانة الطهارة والبراءة والحب الإنساني، ولولا ثقافة شهرزاد ووعيها لما استطاعت أن تزحزح شهريار عن موقفه من النساء، وتحوله من حال إلى حال، لكن هذه النهاية السعيدة للعلاقة بين الذكورة والأنوثة، تنم عن نظرة مثالية تريد الكاتبة ترسيخها، لكنها من وجهة النظر الاجتماعية تتمادى في المثالية، لأنَّ متلقي القصة لابدَّ أن يقف مطولاً عند (النهاية السعيدة) التي تؤكد عليها القصة، ويحاكمها من منطق المعايير الأخلاقية السائدة، وليس من منظور يوتوبي تنتفي فيه عقدة الجنس كلياً من الرجل الشبق الذي حاولت المرأة أن تشوّه صورتها في مخيلته عبر الهاتف ليلغي فكرة لقائها "أنا هلامية... قبيحة" ولكنه أصرّ على لقاء الأنوثة مهما كانت الصورة بشعة، وهنا لابدَّ من إعادة التفكير في منطق الذكورة التي تنازلت عن فحولتها بسهولة بعد أن ذاق الرجل المحروم طعم شفتيها" وجذبها نحوه بقوة، وغابت شفتاها في جحيم فمه... التهب جسدها... وحاولت تخليص نفسها، لكن هيهات... فلن تعود إلى ذاتها إلا عندما يريد، وما إن أنهى قبلته الطويلة استعداداً لتطورات أخرى... حتَّى أجهشت في بكاء مرير...".

هذه الوقفة المنطقية التي تحاكم الشخصية من منظور منطقي، تستدعي وقفة أخرى من المتلقي وهو يتابع رسم شخصية المرأة التي تمثَّلت من خلال الصراع النفسي بين الرغبة في لقاء الرجل والإحجام عن ذلك، بأنها امرأة واعية، وهي متزوجة وأم أطفال، ومع ذلك تبدو أنها تنازلت عن أمومتها من أجل الارتقاء بفنها الشعري، وبذلك ينتصر الفن على الأمومة، ثمَّ لابدَّ من التساؤل: كيف تكون أماً لأطفال وليس لطفل واحد، وهي لا تزال مبتدئة في الشعر؟...

ومع ذلك، وعلى الرغم من هذه الوقفات والتساؤلات، فإن القصة استطاعت أن تجسد حالة الصراع النفسي لكل من الرجل والمرأة، وعملت على كشف الأعماق المشحونة بالتوق إلى اللقاء، مع اختلاف الهدفين، ورصدت حالات المد والجزر، والقوة والضعف، من خلال تسلسل منطقي محكم يحقق التوازن والتوازي بين الشخصيتين، وقد استعانت لتحقيق ذلك، بمعطيات الرواية الأجنبية، فترتقي الحالة النفسية لدى المرأة إلى ذروة الانفعال الدرامي قبل أن يتم اللقاء، لكن النهاية السعيدة كانت مجانية، لأنَّ احترام مشاعر المرأة من قبل الرجل الذي أراد الإيقاع بها، جاء سريعاً وغير متوقع، ولا يستدعي الأمر مكافأته بالارتماء على صدره دقائق "كأنها العمر!".

حاولت الكاتبة الاستفادة من تقنية المثاقفة، فحاولت إسقاط العلاقة بين شخصيات (هرمن هسه) في

رواية "لعبة الكريات الزجاجية" على شخصيتي القصة، وقد كانت اللعبة الفنية مقبولة شيئاً ما، ولكنها لم تكن محكمة الربط، بحيث أنها لم تستطع أن تشد القارئ ليتفاعل معها تفاعلاً حميماً، وإنما كان انشداد القارئ إلى المرأة الشاعرة، بنت الواقع الراهن في المجتمع العربي، الذي يحفل بمعايير ذات خصوصية متفردة، فضلاً عن أن صورة (هرمن هسه) ليست كاملة القبول من القارئ العربي الذي يرى أنه ما نال جائزة نوبل للآداب إلا لأنه أدار ظهره للقضية العربية.

ثامناً: الحذاء. قصة: محمد الخلف

تحمل القصة نزوعاً حداثياً راقياً في القص، وقد تواءم هذا النزوع غير التقليدي مع رسم الأبعاد النفسية للشخصية الرئيسية في القصة، والتي بدت من خلال الحدث والمونولوج الداخلي القائم على استرجاع ذكريات الطفولة، بدت شخصية متفرّدة في سلوكها المتمرّد على نظام المدرسة المتخلّف، والناشز عن توصيات الأب السكير، ليشق الشاب لنفسه طريقاً جديداً، غدا فيه رساماً يعيش ممَّا تدرّه عليه لوحاته التي يعرضها ويبيعها بصمت...

هذا التمرّد والنشاز جعل منه شخصية غير نمطية، غدت مسكونة بحب الحياة بقدر ما غدت مسكونة بالخوف، ولعل حب الحياة متأت له بسبب ما يذخر به الشارع من حيوية وحركة يمكن أن تمدّ الفنان بمادة حيّة لا تتوقف، أمَّا خوفه فلم تلمح إليه القصة، ولكن القارئ الحاذق لابدَّ أن يكتشفه بنفسه، ويرى أنه كفنان لابدَّ أن يكون فنه مؤثراً في الآخرين، وهذا ما أثار الجهاز الأمني ضده، فألقى عليه القبض، وجعل منه كرة تتقاذفها أحذية الأقدام.

إنَّ رهافة مشاعر الفنان هي التي جعلت الخوف يسكن جوارحه، وقد عبّر عنه بأسلوب شاعري، لكنه ظل يحتفظ بوعي تام، ويؤمن برسالة الفن، ورؤيا الفنان في تأدية هذه الرسالة، على الرغم من أنه كلّما همَّ بالتحرّر من الخوف، عاد الخوف وبسط سلطته عليه، ممَّا يدفعه للتفكير والتأمّل فيما حدث معه، سواء في المدرسة والمنزل أو في المنتجع الأمني، كأن يهرع إلى المرآة يستنطقها عن حقيقته، فيجر خطواته إليها، وتتضح ملامحه، فيذهل عن نفسه، ويوقن بأن مبعث نظرة الازدراء والتقزز التي كانوا يرمونه بها في القبو، كانت سبب سحنته البائسة المخيفة، ثمَّ يمد لسانه "تفحصه ملياً. حركة يمنة ويسرة وإلى أعلى وإلى أسفل، فلم يلحظ فيه طولاً قط. دفعه إلى الأمام. تلمسه بأصابعه مدققاً النظر، مدانياً صفرة وجهه في المرآة، عندئذ خامره شعور بالرضى والامتنان لأنَّ لسانه لم يقص".

تجسد القصة هموم المثقف الذي يتأثر بكل ما يسمع ويرى، ولا تغيب عنه الأحداث العربية التي تعصف بالمنطقة، ويسترجع لمحات من التاريخ يطعم به الحاضر، وقد كان الكاتب في كل ذلك حريصاً على الأسلوب الحداثي، ورسم ملامح الشخصية المثقفة رسماً إيجابياً، على الرغم ممَّا تتعرّض له من امتهان في مجتمعها القمعي، ولعل هذه الإيجابية تجلت في النهاية الترميزية المفتوحة على المطلق، حيث تقذف الشخصية الغطاء بقوة عن جسدها، وتغادر فراشها "يضيء النور في الغرفة، يشرع النافذة، صلباً يقف، يخلع حذاءه (الذي كان ينام وهو في قدميه) ولا يتمدد. يقترب من الطاولة. يحمل فرشاته ومزّاجة ألوان بين يديه، ثمَّ يروح يرسم ويرسم... حتَّى انبلاج الصباح...".

إنَّ تصميم الكاتب على مواصلة فنه، هو المعادل الموضوعي الذي يعبّر فيه عن قلقه الإنساني الذي يغدو قلق الذات المبدعة، لأنَّ الثقافة والفن هما بدءاً وانتهاء السلاحُ الفعّال في مواجهة العتمة، التي هي

سليلة الرعب الموصوف بوضعية الكائن وإشكالية الكيان معاً.

محمّد قرانيا

***

الفنان: يعقوب داوود

العمل الفني: لوحة زيتية على القماش

اسم العمل: فتاة وأزهار

يعتمد عمل الفنان يعقوب داوود الفني على الذاكرة البصرية الشخصية، ولأنه فنان غزير الإنتاج، فإن تنفيذ اللوحة يمرُّ عنده باختيار الموضوع أولاً ثمّ إنشاء تصميم مناسب لكل حالة، وهذا يهدف إلى ابتكار تصميم خاص أو تكوين، ويعقب ذلك عملية التلوين واستخدام التقانات المناسبة لمواد التصوير، التي هي غالباً الألوان الزيتية والمائية، والحبر وأحياناً الأكريليك.

يتناول داوود في لوحاته الأزهار والمنظر الخلوي المركب، وأحياناً البسيط ويحب كثيراً تصوير الوجوه بأناقة واستعراضية واضحة، وهو قادر على تبديل أسلوبيته وفق المتطلبات والظروف.

في لوحة الغلاف الحالي اختار الفنان تحقيق نسيج خاص يتماهى فيه الإنساني بالطبيعي، والفتاة والورود. وتعتبر الفتاة الواقفة باعتداد في منتصف اللوحة بشكلٍ رأسيّ، الشخصية الأهم في هذا العمل التصويري، إلا أن الورود ذات الحجوم والأشكال المختلفة، تعطي للعمل ككل ولوجه الفتاة نضارة وتأكيداً على غنى المشاعر الإنسانية وصفائها. يظهر على سطح اللوحة تداخل المساحات الملونة وملمس السطح المعالج بتخفيف اللون وبمعاونة أدوات التصوير أولاً وأخيراً، بالاعتماد على إحساس الفنان بالمواد المختلفة وإبراز قوة تأثيرها في العمل التصويري.

- د.كمال محيي الدين حسين-

❑❑❑